جورج طرابيشي

الأعمال النقدية الكاملة

ج ١

لعبة الحلم والواقع
الله في رحلة نجيب محفوظ
شرق وغرب - رجولة وأنوثة



مدارك

الكتاب: **الأعمال النقدية الكاملة (جـ1)**

المؤلف: **جورج طرابيشي**

التصنيف: **فكر ونقد**

الناشر: **دار مدارك للنشر**

الطبعة الأولى: أغسطس (آب) 2013

الرقم الدولي المتسلسل للكتاب: ISBN 978-9948-496-26-7



الكتاب متوفر على الإنترنت:

مكتبة ورقات

www.warqat.com



مجمع الذهب والألماس، شارع الشيخ زايد، بناية رقم 3، مكتب رقم 3226، دبي - الإمارات العربية المتحدة

Gold and Diamond park, Sheikh Zayed Road, Bldg 3 Office 3226, Dubai - United Arab Emirates

P.O.Box: 333577, Dubai - UAE. Tel: +971 4 380 4774 Fax: +971 4 380 5977

جورج طرابيشي

الأعمال النقدية الكاملة

(ج ١)

الأعمال النقدية الكاملة

المحتويات تبعاً لتاريخ صدور الطبعات الأولى

١ ـ لعبة الحلم والواقع: دراسة في أدب توفيق الحكيم (١٩٧٢)

٢ ـ الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية (١٩٧٣)

٣ ـ شرق وغرب، رجولة وأنوثة: دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية (١٩٧٧)

٤ ـ الأدب من الداخل: دراسات في أدب نوال السعداوي، سميرة عزام، عبد الرحمن منيف، نجيب محفوظ، توفيق الحكيم، عبد السلام العجيلي، ألبرتو مورافيا (١٩٧٨)

٥ ـ رمزية المرأة في الرواية العربية (١٩٨١)

٦ ـ عقدة أوديب في الرواية العربية (١٩٨٢)

٧ ـ الرجولة وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية (١٩٨٣)

٨ ـ أنثى ضد الأنوثة: دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي (١٩٨٤)

٩ ـ الروائي وبطله: مقاربة للاشعور في الرواية العربية (١٩٩٥)

الأعمال النقدية الكاملة

محتويات المجلد الأول

الإهـــــداء

إلى هنريت عبودي

شريكة العمر والفكر

تقـديـــم

موسم الهجرة إلى الرواية

ليس لكاتب، في عصرنا على الأقل، أن يكون كاتباً إن كان راضياً عن واقعه.
فالكتابة، في عصرنا دوماً على الأقل، هي فعلُ هجرةٍ عن الواقع.

وفي حياتي ككاتب، لم يحترف شيئاً آخر منذ خمسين سنة سوى فعل الكتابة، أستطيع أن أقول إني مررت بثلاثة أطوار من الهجرة عن الواقع.

ففي طور أوّل، وباستعارة من عنوان رواية الطيب صالح الشهيرة، كان لي موسم هجرة إلى الأيديولوجيا من حيث هي نفي للواقع وإحلالٌ بديلٍ طوباويّ محلّه.

في ذلك الطور الأول كتبت أول كتبي: **سارتر والماركسية**، ثم أتبعته بستة كتب أخرى كان أكثرها إيغالاً في الطوباوية **الإستراتيجية الطبقية للثورة**، وأقربها إلى الواقع **الدولة القطرية والنظرية القومية**.

وفي طور ثانٍ كان موسم الهجرة إلى الرواية، أي إلى واقع بديل ومتخيَّل عن الواقع. وفي ذلك الطور، الذي امتدّ على نحو عقدين من الزمن، من أوائل السبعينات إلى أوائل التسعينات من القرن الآفل، كتبتُ الدراسات التسع، المحتواة بين دفّتيّ هذا الكتاب، في النقد الروائي بدءاً من **لعبة الحلم والواقع: دراسة في أدب توفيق الحكيم** وانتهاء بـ **الروائي وبطله، مقاربة للاشعور في الرواية العربية**.

وفي طور ثالث وأخير، شغلَ العقودَ الثلاثة الأخيرة من حياتي ككاتب، كان موسم الهجرة إلى التراث والنقد التراثي بعد أن دخلتِ الثقافةُ العربية المعاصرة في طور نكوص من النهضة إلى الردّة وتجلّت لدى شريحة واسعة من المثقفين العرب بعد هزيمة حزيران/ يونيو أعراضُ عصابٍ جماعي أعاد تنصيب التراث أباً حامياً كليّ القدرة.

ولكن بما أن هذا الكتاب، الذي بين يدي القارئ، لا يستعيد سوى مؤلفات الطور الثاني المحصور بالنقد الروائي، فقد يكون لزاماً عليّ أن أوضح أني ما تعاملت مع الروايات المنقودة بمنهج مسبق. إذ كما نستطيع أن نقول إننا لسنا نحن الذين نربّي أولادنا بل هم الذين يعلّموننا كيف نربّيهم، كذلك لا وجود في النقد الأدبي لمفتاح يفتح الأقفال جميعها. فلكلّ رواية، إذا كانت رواية حقاً، قفلها. وحتى عندما يكون الناقد مجهّزاً بمنهج مسبق، كما الحال مع منهج التحليل النفسي الذي اعتمدناه في تحليل أكثر من رواية، فإن هذا المنهج لا يكون برسم التطبيق الميكانيكي، بل هو لا يؤتي ثماره إلا إذا أُعيد اختراعُه وتطويره وتكييفه، فضلاً عن إغنائه هو نفسه، على ضوء كل رواية على حدة. وكما سيلاحظ القارئ ، إن انطلاقنا من الفرويدية لم يوقفنا عندها، بل كان لا بدّ من تجاوز مسلّماتها عندما واجهتنا رواية مثل **بدر زمانه** يستعصي قفلها على الفتح من منطلق التحليل النفسي الكلاسيكي.

وبديهي، بالإضافة إلى هذا وذاك، أن موسم هجرتنا إلى الرواية كان محدوداً بالزمن الذي قرأنا فيه ما قرأنا وكتبنا فيه ما كتبنا. واليوم اقتحم ساح الرواية روائيون، وعلى الأخص روائيات، مجهّزين ومجهّزات بتقنيات جديدة، وصادرين وصادرات عن رؤى جديدة، إلى حدّ يمكن لنا معه أن نقول إن الثقافة العربية نفسها دخلت منذ مطلع القرن الحادي والعشرين هذا في موسم هجرة جديدٍ إلى الرواية.

يبقى أن نقول إن هذه الهجرة المجدَّدة إلى عالم الرواية وعالم نقد الرواية، بعد انقطاع دام نحواً من عشرين سنة، إنما ندين بالحافز إليها لدار المدارك، ولمؤسسها الزميل الصديق تركي الدخيل الذي كانت له المبادرة إلى اقتراح إعادة طبع هذه المجلدات الثلاثة من الأعمال النقدية الكاملة، على أن يتبعها لاحقاً إعادة نشر المؤلفات والترجمات التي لا تزال تتمتع بالراهنية، وفي مقدمتها مؤلفات فرويد شبه الكاملة.

باريس ١٠ كانون الثاني/ يناير ٢٠١٣

ج. ط

لعبة الحلم والواقع

دراسة في أدب توفيق الحكيم

«إن توفيق الحكيم ملك لأنه منصرف عن هذه الحياة تماماً».

أنطون جميّل

«إن التاج الذي يوضع فوق جبيني ليس في مقدور يد صنعه غير يدي، ولا جواهر تزينه غير الجواهر المستخرجة من كنوز نفسي».

توفيق الحكيم

مملكة توفيق الحكيم

عندما ظهر مفيستو الشيطان للعالم الشيخ فاوست في مسرحية غوته الخالدة، توجه فاوست إلى مفيستو برجاء واحد: أن يعيد إليه شبابه، ذلك الشباب الذي خسره رخيصاً على مذبح العلم. ثمانون عاماً من حياته بذلها بلا حساب في سبيل العلم والمعرفة، وها هو ذا الآن على وشك أن يغادر حديقة الحياة من غير أن يكون قد قطف زهرة من زهراتها أو استنشق أريج ريحانة من ريحاناتها: «لم يملأ قلبه بشيء، وإنما قد ملأ رأسه بكلام كثير سوف يأكله الدود، كما قال هايني، مع ما سوف يأكل من لحم تلك الجمجمة الكبيرة».

رأس كبير وقلب صغير: إنها لصفقة خاسرة ساعة الحساب! وفاوست لا يريد أن يغادر مسرح الحياة مديناً. ومن أعمق أعماق نفسه صدر نداء، رجاء للشيطان أن يعيد إليه ريعان الشباب مقابل كل ما اختزنه في رأسه من علم ومعرفة، بل مقابل روحه نفسها. وبدمه وقّع على صك الصفقة الجديدة.

ترى لو تخيلنا أن الشيطان ظهر لتوفيق الحكيم، فما سيكون مطلب هذا منه؟ في الواقع نحن لا نحتاج إلى التخيل، فقد سبقنا إلى ذلك توفيق الحكيم نفسه. نادى الشيطان بصوت خافت، خافت جداً، فسمعه ولبّاه. وكيف لا يسمعه ويلبّيه، وما هو إلا وجهنا الآخر، مرآتنا الداخلية التي تعكس لنا رغباتنا التي لم تلبَّ أو التي لا نجرؤ على تلبيتها ونحن في صحوة من أمرنا؟ نداؤنا له مسموع مهما يكن خافتاً. ولقد كفى الحكيم أن يتمنى ظهوره حتى ظهر له فعلاً. ولكنه لم يظهر له في شيخوخته كما قد يتبادر إلى ذهننا، بل في عز شبابه وزهرة عمره.هنا هي نقطة الخلاف بين فاوست والحكيم، فليس الشباب هو مطلبه من مفيستو وإنما... ولكن لندع الكلام لتوفيق الحكيم:

«كان الذي يملك عليّ لبّي في ذلك الوقت هو حب المعرفة. كانت كل

أحلامي أن أفتح كل صباح نافذة تطلّ على عالم مجهول من عوالم هذا الكون السابح في بحار الأسرار. في تلك الليلة صحت:

ـ أيها الشيطان! إبرز إليّ وخذ مني ما تشاء وأعطني ما أريد!

ولم يبرز إليّ بالطبع أحد ولم تنشق الجدران، ولم تكن الصيحة التي لفظتها إلا صوتاً مدوّياً داخل نفسي، وهو في الحقيقة همسة لم يبلغ صداها باب الحجرة. على أنني لم ألبث أن رحت في شبه إغفاءة، نصب فيها الخيال مسرحاً، وإذا الشيطان في ملابس مفيستو الحمراء، ويده على مقبض سيفه، والابتسامة الخبيثة الساخرة على شفتيه، وهو ينظر إليّ قائلاً:

ـ أناديتني؟

ـ نعم!

ـ ماذا تريد مني؟

ـ المعرفة!

ـ هل تدرك معنى هذه الكلمة؟

ـ نعم، نعم، أدرك أنك أنت كذلك لا تحيط علماً بمدى هذه الكلمة. إني ما أردت منك المستحيل، وما قصدت أن تعطيني المعرفة بذاتها، إنما أردت أن تمنحني حب المعرفة[1]. أريد أن تعطيني ما أخذت من فاوست. أعطني نفس فاوست التي أخذتها منه، أريد أن تكون لي نفس فاوست.

ـ وماذا تعطيني أنت في مقابل هذا؟

ـ كل ما تطلب.

ـ الشباب!

ـ هو لك.

---

١ ـ هذا التمييز بين المعرفة وحب المعرفة أساسي بالنسبة إلى الحكيم كما سنرى. فاللذة ليست في المعرفة ذاتها، بل في الطريق إليها. والحكيم هو الأسلوبي الأكبر في أدبنا المعاصر. لم يترك شيئاً إلا قاله، ولكن همّه الأول كان على الدوام كيف يقوله.

ـ سوف تندم.
ـ أبداً
ـ لكني أقول لك: لا شيء في الوجود يعوّض الشباب.
ـ حب المعرفة هو شباب العقل، هو الشباب الأبدي، هو السمو الإنساني.

«مضى على تلك الليلة ثلاثة عشر عاماً التهمت فيها الكتب التهاماً، وأحطت بمختلف العلوم والفنون علماً، وعشت مع الفلاسفة والأدباء والموسيقيين والمصورين، وأحببت فيها المعرفة حباً كالجنون، وذهب بي الجنون إلى حد الرغبة في الاطلاع على ما لا لزوم لاطلاع الأديب عليه. وكانت أيام راحتي تنفق في هياكل الفن ومتاحف التاريخ الطبيعي ودور الآثار... ولكم هدمت في رأسي من مدنيات وأقمت بدلها حضارات خيالية ذات نظم مثالية. ولكم كتبت ومزقت، ولقد همت بالنور وعشت حول النور حتى أحسست أن جسدي يرقّ وأن لنفسي أجنحة كأجنحة الفراش. ولقد صرت كالهواء أو كالملائكة[2]. أسهر في الليل سابحاً في أجواء الفكر فوق كتاب مفتوح تحت مصباح مضيء، حتى إذا جاء الصباح رقدت وهربت من الناس والضجيج، إلى أن نبّهتني آخر الأمر خادم عجوز قائلة:

ـ حياتك هذه ليست حياة. انظر إلى وجهك في المرآة.

نظرت ملياً في مرآة خزانة الملابس، فارتعت. ما كل هذه التجاعيد حول عيني؟ وما هذا النحول وهذا الشحوب؟... أتراني قد نسيت جسمي طول هذه الأعوام؟ أم تراه الشيطان قد تقاضى الثمن دون أن أعلم؟ وهالني منظري وأنا أضع إصبعي على تلك الخطوط المخيفة على صفحة وجهي كأنها صك بزوال زهرة الحياة إلى الأبد، فما تمالكت أن صحت:

ـ «الشباب! الشباب! لقد أخذ الشباب!»[3].

لقد انتهى الحكيم إذاً من حيث بدأ فاوست. وما كان عند هذا الأخير بداية

٢ ـ أي بعبارة أخرى، وكما سنرى، صار كل شيء إلا بشراً.

٣ ـ **عهد الشيطان**، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٣٨، ص ١٤ ـ ٢٢.

لمصير تراجيدي فاجع تقلّص عند الأول إلى محض نهاية درامية. وهذه النهاية لم تكن مفاجئة له أو لنا. فقد نصّ عليها عهده للشيطان. ولئن أضفى عليها الحكيم طابع المفاجأة، فإنما ذلك بداعٍ فني صرف. وصيحته التي أطلقها عندما انتبه للأخاديد التي حفرها الزمن في وجهه لم تكن صيحة ألم أو فجيعة، بل كانت صيحة «فنية» اقتضاها بناء القصة. ومن منظور سيكولوجي كانت محض صيحة «مازوخية». لم تكن صيحة حسرة على الشباب الذي «ولّى»، بل كانت صيحة تلذذ بالثمن الذي دُفع. لا ثمن تحوّل الحكيم من فتى إلى شيخ قبل الأوان، بل ثمن تحوّله من إنسان إلى فنان.

لهذا لا يكفي أن نقول إن الحكيم انتهى من حيث بدأ فاوست، بل ينبغي أن نضيف أنه بخلاف هذا الأخير لم يندم قط على صفقته مع مفيستو. لقد دفع الثمن وهو راضٍ. ولو خيّر أن يعيد الكرة لأعادها بكل رضى وهو عالم بالنتائج سلفاً. وإن كان ثمة من موقف يأباه فهو موقف فاوست عندما وجد نفسه يتوجه بالنداء إلى مفيستو من جديد: أن أعد إليّ روحي التي بعتها وخذ مني الشباب الذي أسبغت رداءه عليّ. إن الحكيم يكتفي بأن يلاحظ أن شبابه قد ولّى، ولكنه لا يهتف أبداً بالشيطان أن أعد إليّ شبابي واستردّ مني حب المعرفة. ألم يقسم توفيق الحكيم ويقطع لشيطان الفن هذا العهد:[٤]

«يا شيطان الفن! لقد منحتك كل شيء.

وكل قطرة من قطرات دمي هي لك.

وكل خلجة من خلجات نفسي هي لك.

فإن ظفرت بساعة من ساعات الهناء فهي لك.

وإن نمت فأنت ملك على عرش أحلامي.

وإن أفقت فأنت المالك لزمام أيامي.

شبحك لا يذهب عني في أي زمان أو أي مكان.

٤ ـ هذا العهد لا علاقة له بقصة **عهد الشيطان** ولا بفاوست أو مفيستو، وإنما هو أقرب إلى البيان المذهبي.

إنك لا تتركني إلا وقد صرعني المرض
ولم يبقَ في رأسي الكليل وفي جسمي النحيل
شيء تأخذه.
فإذا فتحت بعدئذ عينيّ قليلاً وبدرت بادرة
يقظة فهي لك أيضاً»[٥]؟

هذا هو الاختيار المبدئي الذي اختاره توفيق الحكيم لنفسه: أن يبيع حياته مقابل المعرفة، أو الفن، أو القدرة على الخلق. وقد لا يكون هذا اختياراً بالمعنى الصحيح للكلمة؛ بل هو، وكما ذكر الحكيم بنفسه، صفقة؛ صفقة تنازل بها عن حياته مقابل هبة الفن. وقد يتبادر إلى الذهن أن الحكيم مغبون في هذه الصفقة، بل يحلو له هو نفسه أن يوقعنا في مثل هذا الظن؛ فما أكثر ما أبدى في كتاباته تحسّره على «زهرة أيامه التي لن تعود»، ولكم أظهر ألمه وتحرّقه إلى شيء من الهناء الذي يتمتع به سائر البشر. ولكن هذا التحسر وهذا التحرق ليسا، كما سنرى، إلا واحدة من ألاعيب توفيق الحكيم. ذلك أن الحكيم في أعماقه قانع راضٍ، وكل تقديره بينه وبين نفسه أن الصفقة رابحة. ولكن له مصلحة في أن يدخل في أذهاننا أنه دفع ثمن موهبته الفنية، ودفعه غالياً باهظاً. ألا نراه يقرّ إقراراً صريحاً لا لبس فيه في ما أسميناه بيانه المذهبي:

«يا شيطان الفن! لقد أخذت مني كل شيء، فماذا أعطيتني أنت؟
- أعطيتك لذة **الخلق**..! تلك اللذة التي لا يعرفها غير الله!»[٦].

وبالفعل ما حاجة الحكيم إلى الشباب، إلى هناء الشباب وصخب الشباب، إلى الحياة، الحياة البشرية، الآدمية، الأرضية، الحياة الفانية، ما دام الفن يشعره بأنه إله؟ وهل يحتاج الإله إلى الحياة بالمعنى البيولوجي للكلمة؟

إن لذة الخلق «الإلهية» قد أغنت الحكيم عن كل لذة «إنسانية». فالإله هو الذي يخلق الناس ويخلق ملذاتهم ومسراتهم. فهل من المعقول أن يحسد

٥ - تصدير **عهد الشيطان**.

٦ - المصدر نفسه.

مخلوقيه على الملذات - والآلام - التي قدّرها عليهم؟

وإذا كان الحكيم يشعر أو يسازرنا بأنه يشعر بالألم لأنه وضع نفسه فوق البشر، ولأنه لا يستطيع أن يسمح لنفسه بأن يسرّ للملذات التي قدّر عليهم أن يتمتّعوا بها إلى جانب الآلام، إلا أنه ليعزّيه ويسرّي عنه أن يعلم علم اليقين أنه ليس من البشر وإن كانت له مورفولوجيا البشر، وأن لذة الخلق الكبرى لا يمكن بحال من الأحوال أن تقارن بلذائذ الأرض الصغرى التافهة الفانية من وجهة نظر الله والأبدية. ألم يشكُ مرة آلامه الموهومة لشيطان الفن قائلاً له:

- «إني أتألم إذ أرى الحياة تزول من تحت قدميّ، ولم يُسمح لي بحظ قليل من الهناء الذي يسخى به على بقية الآدميين!».

فجاءه الجواب قاطعاً جازماً:

- «الآدميين؟... ومن قال إنك منهم؟ أيها الفنان، عندما كتب عليك أن تضع على منكبيك رداء العبقرية والخلق، خلع عنك في الحال بعض خصائص الآدميين»[٧]؟

إن المفارقة الرئيسية في كتابات توفيق الحكيم هي أن الموهبة الفنية التي منحت له جعلته يبتعد عن الشرط البشري ويتعالى عليه بدلاً من أن تقرّبه منه وتجعله يتفهمه ويتفهم نفسه معه تفهّماً أفضل وأعمق. إن الفنان في نظره إما أن يكون وإما أن يحيا. وهذان القطبان، الفن والحياة، قطبان متعارضان، متنافران. فبقدر ما يبتعد الفنان عن الحياة وخضمّها ويتعالى على «صغائرها» يسمو فنياً ويرتقي الشاهقات من قمم الأولمب؛ وبقدر ما تغريه الحياة بالاقتراب منها وبالعبّ من منهلها وبالخوض في عبابها، ينأى عن الفن ويهوي عن سامق آياته. هناك إذاً تعارض في الماهية، في نظره، بين الفن والحياة. والفنان الحق هو من قتل الإنسان فيه. **والفن بهذا المعنى جريمة، ولكن ضحيتها تُمنح له شهادة ميلاد لا شهادة وفاة.**

ويحلو لتوفيق الحكيم أن ينفي حتى صفة الاختيار عن موقفه هذا. فليس هو

٧ - **عهد الشيطان**، ص ١٤٧. ومما يلفت النظر أن الفن في نظر الحكيم قدر لا اختيار كما هو واضح من النص. ولنا إلى هذا الموضوع عودة.

الذي اختار اللاحياة، وليس هو الذي اختار أن يكون فناناً، وإنما المسألة مسألة قدر؛ قدر كتب عليه ولا يستطيع منه فكاكاً:

«قرأت يوماً كلمة عني في إحدى الصحف يقول فيها كاتبها: «إنه يريد أن يعيش لفنه ولفنه فقط». فابتسمت وقلت: **أنا أريد**؟ وهل لإنسان الحق في أن **يريد**؟ لو أني أردت أن أعيش لشيء آخر غير فني لما استطعت. كلمة **أريد** تبدو ساذجة مضحكة من أفواه البشر وهم في حضرة **القدر**»[8].

في حضرة القدر؟ لكأننا عدنا إلى أنف كليوباترا! لو كان أنف كليوباترا أصغر قليلاً مما كان عليه لتغيّر وجه العالم. وما يدرينا؟ ألن يقول قائل ذات يوم: «لو أن أنف الحكيم كان أصغر قليلاً مما كان لتغيّر وجه الأدب العربي الحديث»؟[9].

وما دامت المسألة مسألة قدر فإن الحكيم يملك كل الصراحة والجرأة ليقول لنا إن قدره هذا يضعه فوق البشر وفوق وحلهم:

«فليختلط الكاتب ما شاء بأجناس البشر كافة، ولكن على نحو اختلاط الأنبياء»[10]. وهو يجاهرنا بالقول بأنه ليس أكره على نفسه من «الكاتب الذي يغمس قلمه في وحل البشر»[11]. ومن أعماقه يطلق هذه الصيحة: «اللهم إلعن هذا العصر الذي لم يعد فيه مكان إلا لمن يستطيع أن يعيش في الطين والتراب»[12].

الطين والتراب؟ هذا قدر الإنسان، لا الفنان. فليس الفنان من الآدميين ولا من طينتهم جُبل. إنه من «مادة السماء»، ونظره يجب ألا يتجه إلى غير السماء.[13] لكن، ونظراً إلى أن الفنان الخالق هو أيضاً، وفي خاتمة المطاف، إنسان مخلوق، لذا فإنه لن يحقق ذاته ـ أو قدره كما يحلو للحكيم أن يقول ـ إلا إذا قتل الإنسان فيه. **ناسوت الفنان هو العدو اللدود للاهوته**. وأزمة الحكيم الأولى هي

---

٨ ـ **من البرج العاجي**، مطبعة التوكل، القاهرة ١٩٤١، ص١٩١ ـ ١٢٠.

٩ ـ المصدر نفسه، ص ١١٩.

١٠ ـ المصدر نفسه، ص ٣٧.

١١ ـ المصدر نفسه، ص ٣٣.

١٢ ـ **تحت المصباح الأخضر**، مطبعة التوكل، القاهرة ١٩٤٢، ص ٢١٧.

١٣ ـ المصدر نفسه.

أزمة الازدواجية: ازدواجيته إلى إنسان وفنان، وانفراجها لا يكون إلا إذا دمّر الثاني الأول. ولكن ما السبيل إلى أن نقتل الإنسان الذي فينا؟ في هذا السؤال يكمن سر عذاب الفنان ومنبع شقائه. فمهما حاول الفنان أن يتجاهل أنه إنسان فإنه لا يستطيع من جلده الآدمي خروجاً. وقد يحلو له أن يتشبه بالآلهة، لكن شبيه الآلهة ليس إلهاً، ولن ينجح فنه في هذه الحال في أن يكون أكثر من محاولة دائمة، شاقة ومؤلمة، للهرب من نفسه ومن شرطه الإنساني؛ أي بعبارة أخرى من جسده ونواميس جسده[١٤]. وما الحرية التي يحتاجها الفنان ويناضل في سبيلها ـ تلك الحرية التي هي الشرط المسبق لصيرورته فناناً ـ إلا التحرر من نواميس الجسد ومن نواميس الحياة الآدمية المخلوقة. ذلك أن الفنان إذا لم يستطع أن يقتل الإنسان الذي فيه فإن الإنسان هو الذي سيقتل الفنان الذي فيه. فالمسلمة الأولى التي ينطلق منها الحكيم هي أن لا تعايش بين الاثنين، وما الإنسان في التحليل الأخير إلا عقائده ورغباته وشهواته ونزواته وإراداته؛ ما الإنسان في خاتمة المطاف إلا المكان والزمان اللذان فيهما يحيا. بل هل الإنسان من شيء آخر في النهاية غير ارتباطاته؟ إذاً فليس أمام الفنان المخلص لـ «رسالته» إلا أن يكون إنساناً فاقداً بإرادته لإنسانيته، آدمياً لا يشبه الآدميين في شيء. والآدمي الذي لا يشبه الآدميين في شيء هو ذاك الذي تحرر من كل ارتباط: الارتباط بالأسرة أو بالمرأة أو بالثروة أو بالشهوة أو بالزمان والمكان؛ هو الإنسان اللامنتمي حتى إلى قوانين الحياة في جسده. الفنان هو الإنسان الوحيد الأوحد، المجرَّد المتجرِّد، الأعلى والأرقى، المطلّ من شاهق على «وحل البشر»، أي على آمالهم وآلامهم ونضالاتهم وصراعاتهم التافهة الزائلة:

«إني حر، إني حر حرية تكاد تخرجني أحياناً عن نطاق النوع البشري. إني حر من قيود الأسرة والتبعة. حر من أغلال الزمان والمكان. حر في النظر إلى الأشياء، فلم تعم بصيرتي عقيدة من العقائد ولا مبدأ من المبادئ. إني في وحدتي وحريتي أكاد لا أشبه آدمياً من الآدميين»[١٥].

١٤ ـ ذلك أن الجسد من «مادة الأرض» في حين أن الروح من «مادة السماء».

١٥ ـ **من البرج العاجي**، ص ٦٢ ـ ٦٣.

لكن خروج الآدمي من آدميته لا يكفي وحده لكي يجعل منه فناناً. فالإنسان المعتوه أيضاً آدمي خارج عن آدميته. فما الفارق والحالة هذه بينه وبين الفنان؟ الإرادة، وبالتالي الألم. المعتوه يخرج عن آدميته من دون إرادته وبلا ألم، وربما بغبطة، في حين أن على الفنان أن يدفع ضريبته؛ عليه أن يتألم تألم المسيح على خشبة صليبه. المعتوه يخرج عن آدميته بلا جزع، بل باستسلام؛ في حين أن على الفنان أن يخوض صراعاً مريراً؛ والصراع هو الألم في التحليل الأخير. المعتوه ينسى نهائياً أن له عقلاً وقلباً وجسداً، أما الفنان فيعلم أن له «عقلاً يجب أن يفكر داخل إطار إنساني محدود، وقلباً يجب أن يمتلئ بعاطفة من العواطف، وجسماً يجب أن يخضع لقوانين الحياة في الأجسام». وما ألم الفنان إلا «ذاك الصراع الدائم الهائل بين روح الحرية المطلقة وبين نواميس كيانه الآدمي»[١٦].

ولكن ألم الفنان، كالفنان نفسه، لاآدمي. والحكيم يريد أن يوحي إلينا أن ألمه لاآدمي من حيث الحجم ليس إلا: «إنني أتألم أحياناً آلاماً لا يعرفها الآدميون»[١٧]. ولكن التفسير الذي يقدمه لألمه هو الذي يحدو بنا إلى البحث عن علة أخرى غير الحجم للاآدمية ألمه. ذلك أن الألم الآدمي هو الألم الذي يعتور الإنسان عندما لا يجد تلبية لأحد نواميس حياته وآدميته. الآدمي يتألم إذا حرم من حريته أو كبتت رغائبه أو خابت آماله، أو بكل بساطة إذا جاع أو اشتهى امرأة عصية المنال أو جرحت إصبعه. أما ألم الفنان، كما يصوره الحكيم، فناجم لا عن عدم تلبية نواميسه الآدمية بل عن تحدّيها. فإذا كانت الغريزة الجنسية هي أحد النواميس الآدمية، فإن الفنان يعرّض نفسه لألم لاآدمي عندما يرفض طائعاً مختاراً تلبية هذه الغريزة. وإذا كان الارتباط بالزمان هو أحد نواميس الحياة الآدمية، فإن الفنان يكتوي بنار ألم لم يعرفه البشر قط عندما يرفض الخضوع لأحكام الزمان. وإذا كان الارتباط بالمكان هو أحد قوانين حياة الآدميين، فإن وحدة الفنان، أي انتفاء المكان بالنسبة إليه،

---

١٦ ـ المصدر نفسه، ص ٦٥.

١٧ ـ المصدر نفسه.

هي ضريبة الدم التي يدفعها طمعاً في لذة الخلق الإلهية:

«لقد رفضت الطفولة وأنا طفل، فكانت لي أحياناً مظاهر الشيوخ. ورفضت الخضوع لأحكام الزمن، فكنت أعيش أحياناً الحاضر في المستقبل وأعيش المستقبل في الحاضر، واختلطت بذلك علاقتي بالزمن، وارتبكت صلاتي بالناس والأشياء»[١٨].

وكذلك:

«كان إبسن يقول: «الرجل القوي هو الرجل الوحيد». كان إيماني شديداً بهذه الكلمة وما برحت أرى فيها دستوري الذي لا ينبغي أن أحيد عنه، فأنا كلما انطويت على نفسي واعتصمت ببرجها، أعطتني كل ما أريد من قوة ومنعة»[١٩].

هذا الألم الغريب في نوعه في ملكوت الألم المعروف لدى البشر، هذا الألم المتأتي لا عن عدم تلبية نواميس الحياة البشرية بل عن تحديها ونكرانها، هذا الألم المراد لا المفروض، هذا الألم الذاتي لا الموضوعي، تفوح منه من أكثر جانب رائحة الاصطناع، والاصطناع هو نوع من اللعب، واللعب دوماً لذة. ولهذا على وجه التحديد كان ألم الحكيم لاآدمياً، لأن الألم الآدمي واللذة على طرفي نقيض، اللهم إلا بالنسبة إلى المازوخيين. ولكن الحكيم ليس بمريض نفسي. وليس قصدنا هنا بحال من الأحوال أن نفتح ما قد يبدو مستغلقاً من أبواب عالمه بمفاتيح التحليل النفسي. وفي رأينا أن المسألة يجب أن تطرح على مستوى آخر، مستوى الاختيارات المبدئية للحكيم، مستوى الإرادة والحرية الأونطولوجي. لمَ يريد الحكيم أن يصطنع الألم اصطناعاً؟ لمَ يريد اللعب به ومعه؟ لأن «لا شيء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم» كما قال ألفريد دي موسيه. وإذا كان الحكيم يعرب بين الحين والآخر عن توجسه وتخوفه من التعاسة كمصير نهائي، فليس ذلك لأنه يخشى التعاسة كتعاسة، وإنما كل خشيته أن تكون هذه التعاسة غير

---

١٨ ـ المصدر نفسه.

١٩ ـ المصدر نفسه، ص ٢٩.

مجدية. فلقد عرف تاريخ الفكر على سبيل المثال أناساً تحملوا الألم والبلوى وذاقوا الشهادة دفاعاً عن رأيهم وعن حرية الفكر، والحكيم يتمنى من أعماقه أن يكون له مصيرهم: «حبذا لو كان لي هذا المصير العظيم!». ولكن شتان ما بين موقف الحكيم وموقف أولئك. فلقد كانت القضية المركزية بالنسبة إليهم هي الحرية، وفي المقام الأول حرية الفكر. أما الحكيم فإنه يعكس المعادلة. إنه يريد مصيرهم، هذا صحيح، ولكن لا دفاعاً عن رأي بل طمعاً في أن ينظمه «الزمن في سلك العظماء». لقد اختاروا هم الشهادة والموت حتى لا يموت رأيهم. أما هو فكل خشيته أن يكون قد تحمّل الألم وتجرّد من حياته في سبيل لا شيء. إن الحكيم يتمنى أن يضطهده المجتمع من أجل رأيه ولكنه يتساءل على الفور: «هل كل من تجرد من حياته في سبيل الفكر ينظمه الزمن في سلك العظماء؟ لست أظن، وهنا الكارثة. هناك رجال خلعوا رداء الحياة دون أن يلبسوا الفكر ثوباً وضّاء. أولئك هم التعساء في الدارين. أخشى أن يكون قد كتب عليّ مصير هؤلاء»[٢٠].

وهو إذ يتأمل حياة العظماء فإن العبرة الرئيسية التي يخلص بها منها هي:

«يا لقسوة القدر! إن السماء لتنتقم أحياناً من العظيم الذي يتوهم أنه بأعماله قد غيّر وجه العالم، فتؤخّر موته أياماً عن الوقت الذي كان ينبغي فيه أن يموت، حتى يرى بعينيه قبل أن تغلقا أن العالم بخير لم يتغير فيه شيء بذهابه ولم تخفت ضحكاته ولم تقف برحيله عجلاته»[٢١].

ونحن إذا ما فهمنا طبيعة لعبة الحكيم مع الألم، الألم الذي يخلق العظماء، استطعنا أن نفهم لمَ جعل من نفسه داعية «الحب الخائب»: فالخيبة في الحب سبيل أعظم للألم. وألم الحب أكثر أنواع الألم قابلية للتصعيد الفني:

«أترى الإخفاق في الحب هو الذي يثمر أحياناً تلك المخلوقات الفنية التي

٢٠ ـ المصدر نفسه، ص ٤٧.

٢١ ـ المصدر نفسه ص ٧٨.

ربحت من ورائها الإنسانية؟ يحلو لي دائماً أن أتخيل أن هناك ملاكاً حارساً أو سجاناً قد وكل به أمر الفنان أو المفكر أو الأديب يسلط عليه الحب كلما وجد أن معينه قد نضب، ولا يأذن له بالنجاح في هذا الحب إلا بمقدار حتى لا يشغل به عن الخلق والإنتاج»[٢٢].

هكذا يتحول الحب، وبشكل أعم الحياة، إلى **وسيلة للفن**. فكأن الحكيم يريد أن يكتب قبل أن يحيا، ولا يريد أن يحيا إلا ليكتب. على هذه المفارقة المبدئية بنى كل نظريته في الإنتاج الفني: ليس الحب تعبيراً جميلاً عن الحياة، وإنما الحياة تعبير مشوَّه عن الفن. إن الحياة مستلبة لصالح الفن:

«إن أكثر الكتاب يعيشون حياتهم أولاً ثم يكتبونها بعد ذلك، أما أنا فأكتب حياتي أولاً ثم أعيشها بعد ذلك»[٢٣].

وإذا كان أوسكار وايلد قد قال:

«لقد وضعت كل عبقريتي في حياتي ولم أضع في كتبي إلا بعض مواهبي»، فإن الحكيم يعكس المعادلة ويصرِّح:

«أستطيع أنا أيضاً أن أقول... ولكن نقيض ذلك: لقد وضعت كل مواهبي في كتبي ولم أضع شيئاً في حياتي»[٢٤].

وأولوية الفن هذه على الحياة هي التي تفسر تصريحه الغريب عن مسرحيته **شهرزاد**:

«إن قصتي **شهرزاد** مقتبسة عن **ألف ليلة وليلة**، فمنذا يقول إن حوادثها وقعت لي! ومع ذلك فليس فيها عاطفة واحدة لم أحسها يوماً... أو لن أحسها يوماً»[٢٥].

وتبريراً لهذا الموقف وقطعاً لدابر كل نقد يلجأ الحكيم مرة أخرى إلى حيلة

---

٢٢ ـ المصدر نفسه، ص ١٩٩ ـ ٢٠٠.

٢٣ ـ **تحت المصباح الأخضر**، ص ٢١٥.

٢٤ ـ المصدر نفسه، المقدمة.

٢٥ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٥.

القدر لينفي عن نفسه كل اختيار وإرادة: «إني آدمي لم يخلق كي يعيش الحب والحياة...»[٢٦].

وطبيعي بعد هذا كله أن يصل الحكيم إلى تصور عن الفن ووظيفته وجد تعبيره الأمثل في ذلك العنوان الذي اختاره لأحد كتبه: **البرج العاجي**[٢٧].

فالفن عنده ليس نقيض الحياة فحسب، بل هو أيضاً طريق خلاص الإنسان من شرطه الآدمي، ومنفذ إلى عالم علوي ينسى فيه أنه من تراب خلق كما تقول الأسطورة المعادية للإنسان:

«لقد كانت خير رسالة للقلم الارتفاع بالإنسان على براق الفكر إلى حيث ينسى في لحظة أو لحظات أنه من تراب الأرض خلق»[٢٨].

«كل فضل الإنسان عن غيره من المخلوقات أنه ارتفع إلى العناية بأشياء معنوية لا تتصل مباشرة بطعامه وشرابه ومقوّمات حياته المادية. وهذه سماها فيما سماه: الفن والأدب، وحرص على أن تبقى قدر المستطاع بعيدة عن تفاهاته الأرضية لتذّكره من حين لآخر أنه ليس حيواناً»[٢٩].

---

٢٦ ـ **من البرج العاجي**، ص ٤٥.

٢٧ ـ من الممكن أن يحتج أحدهم بأن تاريخ هذا الكتاب والكتب التي استشهدنا بها حتى الآن يعود إلى عام ١٩٤٠، وأن الحكيم قد غيَّر الكثير من مواقفه منذ ذلك الحين. والحال أن الحكيم نفسه هو أول من ينفي حدوث مثل هذا التغيير. فعندما وجه إليه أحمد حمروش ومحمود أمين العالم في مقابلة صحفية في مجلة **الرسالة الجديدة** في ٢٥ كانون الأول ١٩٥٧ هذا السؤال: «ما مدى ارتباطك اليوم بالآراء التي سبق أن دافعت عنها في مسرحياتك ومقالاتك حول المرأة والفن والحياة وغيرها من القضايا الفنية والاجتماعية؟»، كان جوابه بلا لبس: «لم يطرأ تغيير يذكر على آرائي السابقة في المرأة والفن والحياة والقضايا الاجتماعية لأن الظروف والأحداث لم تناقض تلك الآراء إلا في القليل». ونحن نعلم بعد هذا أن الحكيم أبدى آراء مغايرة بهذا القدر أو ذاك في المقالات التي جمعها عام ١٩٥٩ تحت عنوان **أدب الحياة**. ولكنه فعل ذلك في عهد كانت فيه «أفكار الأدب الملتزم» و«أدب الحياة» قد حققت ما يشبه الانتصار الساحق. ومعروف عن الحكيم أنه يحب أن يجاري التيار. أليس هو القائل بعد كل شيء في **نهر الجنون** أن العاقل بين المجانين يعدّ هو المجنون؟ وإذا كان جميع النقاد والأدباء في أواخر الخمسينات قد باتوا يستقون من نهر الالتزام والواقعية الجديدة، أفلا يفعل الحكيم حسناً إذا ما شرب بدوره من مياه النهر نفسه حتى لا يُعدّ شاذاً عقلياً في مملكة المجانين؟

٢٨ ـ **من البرج العاجي**، ص ٣٣.

٢٩ ـ **تحت شمس الفكر**، ص ٩٧.

«الإنسان الأعلى هو الذي يصون الجمال الفني عن الاشتغال الأرضي في أي صورة»[٣٠].

وإذا كان الحكيم يبدي حسرته على شيء فإنما على أنه لم يستطع أن يكون دوماً ذلك **الإنسان الأعلى**، وإذا كان يندب حظه ويلعن هذا العصر الذي ولد فيه فلا لشيء إلا لأن هذا العصر قد حرم الإنسان الأعلى متعة العلو والتحليق الشاهق فوق **وحل الإنسانية**:

«البرج العاجي هو وكر قصي يسكنه طائر منفرد لا يريد أن يحط على جيفة من جيف الأرض. وأسفاه! كان بودي أن أكون هذا الطائر. ولكن العصر الحديث لا تمتنع عليه الأبراج والأوكار، فإن أزيز آلاته ودوي صيحاته قد أفسد سكون الأعالي على المفكرين والأطيار. لا يوجد اليوم الكاتب الذي لا يغمس قلمه في وحل البشر»[٣١].

من هنا كان المثال الأعلى للحكيم هو غوته، ولكن أي غوته؟ إنه ذلك الذي يصوّره في إحدى مساجلاته مع منصور فهمي:

«أتسمع هذه الضوضاء التي ارتفع صداها إلى أبراجنا العاجية، فأفسدت علينا هدوءنا وتفكيرنا؟... لعلك قائل معي هي «هستريا السياسة» أصيب بها هذا البلد دفعة واحدة! نعم، الأمر لا شك خطير ما دام قد استطاع أن يصل خبره إلينا، فيؤثر في أعصابنا وإنتاجنا نحن المعتصمين في أبراج الفكر الهادئ. وإذا وصل بخار السياسة إلى تلك القمم الباردة في أمة من الأمم فأنذر إذن بالويل وتنبأ بأن رأس الأمة قد لعب به الداء! فما رأس الأمة في حقيقة الأمر إلا مفكروها المجردون![٣٢] وإنك

٣٠ - المصدر نفسه، ص ٩٤ - ٩٥.

٣١ - **من البرج العاجي**، ص ٣٢. ولنلاحظ أن تصور الحكيم لطبيعة العصر الذي «أرغم» الكتاب على النزول إلى مستوى البشر والاهتمام بقضاياهم كان له أثره البعيد في ما سنسميه في آخر فصول هذا الكتاب بـ «ورطة الضمير المزدوج»، أي ورطة الضمير الذي وجد نفسه ملتزماً رغماً عنه.

٣٢ - لنلاحظ أيضاً أن مذهب البرج العاجي هو دوماً مذهب نرجسي. ففي الوقت الذي يعلن فيه الحكيم سخطه على هذا العصر الذي أرغم المفكرين على غمس أقلامهم في «وحل» البشر يعلن من جهة أخرى أن «الأمم لا تبنى ولا تقوم إلا على أكتاف هؤلاء»! (انظر: **من البرج العاجي**، ص ٥٣).

لتذكر ما كان من أمر غوته شاعر الألمان يوم زلزلت الدنيا بثورة يوليو الفرنسية! فقد دخل عليه صديقه الأديب أكرامان يزوره ويتحدث إليه فبادره غوته صائحاً:

ـ لقد أرسل البركان حممه واشتعلت النار في كل شيء!

قال أكرامان:

ـ نعم، إنه لحدث جليل: هذه الثورة الفرنسية!

فعجب غوته وقال ساخراً:

ـ كلا، لست أعني تلك الثورة، أنا أتكلم عن المساجلة العلمية التي نشبت في موضوع أصل الأنواع بين العالمين كوفييه وجفري سانت هيلير تحت قبة المجمع العلمي!

«هنا أيها الصديق كل مجد ألمانيا في الماضي،[٣٣] بل كل مجد البشرية العليا!..... إن رعد الثورة وصياح الثوار لم يبلغ صداه أبراج العلم وقمم الفكر!... ولقد انطفأ فعلاً لهيب الثورة الفرنسية ومضى بدخانه ورماد أشلائه، وبقي رأس غوته شامخاً مضيئاً في عليائه، رمزاً للفكر الإنساني الخالد»[٣٤].

ولا نعتقد أن ثمة مجالاً للعجب بعد هذا إذا ما وجدنا الحكيم يصرخ بأعلى صوته وبثقة لا تتزعزع أن **الفن إنما هو أسلوب ليس إلا**:

«إن الغاية رخيصة أحياناً بجانب الوسيلة، على الأقل في نظر الفن، لأن الغاية في الفن لا تبرر الوسيلة... إن الغاية لا تهتم... إنما المعنى كله في الوسيلة... الفن هو الأسلوب... أما الغاية فلا غاية!... الأسلوب في كل شيء عند كل خالق وفي كل خلق... إن الخالق أعظم من أن يحبس إرادته الخالدة في حدود **غاية**: لفظ يدل بذاته على معنى الانتهاء... في اعتقادي أن كلمة **غاية** هي من صنع

٣٣ ـ يبدو أن الحكيم لم يقرأ شيئاً عن تاريخ ألمانيا في تلك الحقبة، ولو قرأ لأدرك أن ما يسميه بمجد ألمانيا له في التاريخ اسم محدد هو «البؤس الألماني». فأروع الآثار الفكرية التي أنتجتها ألمانيا في القرن الثامن عشر كانت بمثابة تعويض عن تخلفها التاريخي والاجتماعي والاقتصادي. وعلى حد تعبير ماركس الشاب اكتفى الألمان عهدذاك بالتفكير بما صنعته الشعوب الأخرى. انظر بهذا الصدد كتابنا: **الماركسية والأيديولوجيا**، ص ٥٠ ـ ٥٤.

٣٤ ـ **تحت شمس الفكر**، ص ١٦١ ـ ١٦٢.

العقل البشري الصغير!... هذا العقل المحدود الذي يضع كل شيء دائماً داخل حدود، ويأبى إلا أن يكون لكل شيء أول وآخر... إنما الخلود في الأسلوب، لأن الأسلوب لا أول له ولا آخر. فهو شيء كائن لا علاقة له بالزمن!... إن رجل الفن - وهو المقلد الأصغر للمبدع الأكبر - يدرك أن الفن لا يعيش بالغاية لأن الغاية فانية كاسمها، وإنما يعيش الفن بالأسلوب...»[٣٥].

* * *

لا يصعب علينا أن نخمّن النتيجة التي انتهى إليها توفيق الحكيم من اللحظة التي اختار فيها أن يحلق من شاهقٍ فوق البشرية: فمن شاهق لن يبدو البشر لعين الناظر إلا كالنمل. وفكرة **تنمُّل الشرط البشري** فكرة أثيرة لدى الحكيم، أخذت عليه لبّه في شبابه، وعاش تحت وطأة سيطرتها في شيخوخته. فلقد وقف الحكيم مرة يتأمل رتلاً من النمل، فخطر له أن يحدث شيئاً من الإرباك في نظامه، وفعل. فإذا بالذعر يدب في صفوف النمل، وإذا به يتبعثر في كل اتجاه وكأن خطباً عظيماً قد ألمّ به. ولكن هذا الخطب الجلل لم يكن إلا قليلاً من الماء سفحه الحكيم على النمل. إن النملة، ذلك المخلوق الدقيق، تحسب حذاء الإنسان الذي يدوس فوقها وكأنه جبل شامخ، وتحسب رشة الماء طوفاناً غامراً. هذه هي حدود الرؤية التي وهبت إياها. فهي لا تستطيع أن تنظر إلى الكون المحيط بها إلا من زاوية واحدة ومن مستوى واحد ومن عين ضئيلة واحدة. وإذا كان هذا هو شأن النمل، فلم لا يكون البشر هم أيضاً نوعاً آخر من النمل؟ إن المسألة مسألة نِسَب: «فلمَ لا نكون نحن أيضاً نملاً أرقى من هذا النمل وأحطّ من نمل آخر من جوهر آخر، لا نعرف ما هو!»[٣٦].

وللبرهان على ذلك يكفي الإنسان أن يرتفع:

«قالت العصا: ألست ترى أن الإنسان كلما صعد في مراقي الفكر بدت له الأحداث والأشخاص هزيلة ضئيلة؟

---

٣٥ - المصدر نفسه، ص ٧٤ - ٧٥.

٣٦ - **من البرج العاجي**، ص ٢٠.

«قلت: هذا صحيح... ولا يصدق هذا على الارتفاع الفكري وحده... إنما يصدق ذلك على كل ارتفاع... فمن يصعد على قمة الهرم يبصر الناس وكأنها النمل، والبيوت وكأنها الأكواخ، والسيارات وكأنها ألاعيب أطفال»[٣٧].

وطبيعي أن **شرط الإنسان النمليّ** هذا يوحي للحكيم بقرف عظيم من إنسانيته، ويجعله عاجزاً عن الاتصال بالآخر وبسائر الآدميين، ويعلّق على كتفيه رتبة رائد المذهب المضاد للإنسانية في أدبنا الحديث. أفلم يتخذ من عصاه وحماره دون سائر البشر نجيّاً له؟ أليس هو القائل عن حماره: «لقد سميته بالفيلسوف وقد علّمني أشياء كثيرة بمجرد صمته وارتفاعه عن لجج هذا البحر الخضمّ: بحر السخف الإنساني»[٣٨]؟

من هنا كانت دعوة الحكيم النيتشوية إلى خلق **الإنسان الأعلى**. ونسبة هذا الإنسان الأعلى إلى الإنسان هي كنسبة الإنسان إلى النمل. وحول هذه الفكرة بنى الحكيم مسرحيته الصغيرة **مملكة النمل** التي يتكشف فيها وجه الإنسان الأعلى على أنه ذاك الذي خلع عنه رداءه البشري وتحرّر من الرؤية الآدمية الحسيرة: «الجنية (للشاب): إذا أنت خلعت رداءك البشري، فستراك ارتفعت فجأة إلى مرتبة كمرتبة الإنسان بالنسبة إلى النمل»[٣٩].

والارتفاع لا يكون بالمكان وحده، بل بالزمان أيضاً. والارتفاع زمنياً يعني أن تنظر إلى الحياة في هذه الأرض من وجهة نظر الأبدية، فعند ذاك تتكشف لك «الحقيقة الكاملة» التي لا يعاينها الإنسان العادي:

«إن الإنسان في نظرته القصيرة وذاكرته الضعيفة لا يرى الحادث إلا في حلقاته المنفصلة وأجزائه المتقطعة ونتائجه المؤقتة... فعينه لا تستطيع أن تشمله في جملته لأن جملته ممتدة في الغد، وعين الإنسان لا ترى الغيب... ولو استطاع الإنسان أن يشمل بنظرته الأمس واليوم والغد وأن يتتبع حادثاً واحداً أو رجلاً

---

٣٧ ـ **عصا الحكيم**، سلسلة كتاب الهلال، ص ٤٧.

٣٨ ـ **حماري قال لي**، مكتبة الآداب، القاهرة، ص ١١.

٣٩ ـ **مسرح المجتمع**، مكتبة الآداب، ص ٣٥٦.

بعينه لرأى العجب... فهذا الغني الذي يملك الملايين سيرى أمواله قد بددها وريث، وهذا الوريث سيكون له أولاد فقراء، ومن هؤلاء الفقراء يخرج واحد ينشئ ثروة، وهكذا دواليك... يأتي المال من العدم ويذهب المال في العدم، ويولد من السعد نحس، ومن النحس سعد... ساقية لا تكفّ عن الدوران ولا تقف طول الزمان...[٤٠] إن الإنسان الذي أُعطي الحكمة ليس في حقيقة الأمر إلا ذلك الذي أُعطي العين التي ترى الأشياء في جملتها لا في جزء منها، وفي تعاقبها لا في وقوفها...[٤١] الأديب العظيم أيضاً له تلك العين التي ترى الحقيقة الكاملة في حياة البشرية، تلك العين التي تبصر الساقية في دورانها. وهذا ليس بالأمر الهيّن. إنه للبشر من أصعب الأمور. من أجل هذه كانت الحكمة في الأرض نادرة، لأن الحكمة وحدها هي التي ترى الساقية وهي تدور؛ هي التي ترى الحقيقة كاملة»[٤٢].

ولكن ماذا يحدث إذا ما نظرنا دوماً إلى أمور الحياة من وجهة نظر الأبدية والدورة الخالدة؟... نتجرد من إنسانيتنا، فلا نفرح لفرح ولا نتألم لألم؛ لا نتمنى شيئاً ولا نأسف على شيء. نكون كذلك الشيخ «الحكيم» الذي روى قصته الفيلسوف الصيني لي هتز:

«فوق تل من تلال غابة نائية كان يعيش رجل شيخ مع ابن له وجواد. وفي ذات صباح هرب الجواد واختفى، فأقبل الجيران على الشيخ يعزونه في نكبته بفقده جواده، فقال لهم الشيخ: ومن أدراكم أنها نكبة؟

فصمتوا وانصرفوا واجمين: ولم تمضِ أيام حتى عاد الجواد مصطحباً معه العديد من الخيول البرية، فعاد الجيران على الشيخ فرحين مهنئين بهذا الحظ السعيد، فنظر إليهم الشيخ في هدوء وقال:

ـ ومن أدراكم أنه حظ سعيد؟

٤٠ ـ التاريخ دورة أبدية التكرار، هذا «أعمق» ما استطاعت أن تصل إليه «حكمة» اليمين.

٤١ ـ ما الفارق في خاتمة المطاف بين التعاقب والوقوف ما دام الزمن دورياً أبدي التكرار؟

٤٢ ـ فن الأدب، مكتبة الآداب، ص ٧٩ ـ ٨٠.

فسكتوا مذهولين وانصرفوا متحيرين. ومرت الأيام، وجعل ابن الشيخ يروّض الخيول البرية، فامتطى منها جواداً عنيداً، فسقط من فوق صهوته فكسرت ساقه، فرجع الجيران مرة أخرى إلى الشيخ محزونين... يعزّونه في هذا الحظ العاثر، فقال لهم الشيخ برفق:

- وما أدراكم أنه حظ عاثر؟

فانصرفوا صامتين، ومضى العام، وإذا حرب تقوم، وجُنِّد الشباب وأرسلوا إلى الميدان فلاقى أكثرهم الحتف إلا ابن الشيخ... فإن العرج الذي في قدمه أعفاه من الذهاب إلى الحرب، وأنقذه من ملاقاة الموت»[٤٣].

إن هذا الشيخ هو في نظر توفيق الحكيم عين الحكمة، حكمة الإنسان المرتفع فوق شرط النمل، الناظر إلى كبائر الأمور وصغائرها من حالق، من أبدية الله. ووجهة نظر الأبدية هي بلا ريب نوع من الحكمة، ولكن عيبها أنها حكمة أموات، حكمة قبور، حكمة تميت في الإنسان الأمل والألم والرغبة في التغيير.

الإنسان الأعلى في نظر الحكيم - والأديب إنسان أعلى - هو الإنسان الذي يستطيع أن يشمل بنظرته الماضي والحاضر والمستقبل. ولكن ماذا يحدث للإنسان إذا شملت نظرته الأمس واليوم والغد؟ إنه سيجد آنذاك نفسه أمام اختيارين لا ثالث لهما: إما أن يتجرد من إنسانيته ويتحجر آدمياً، شأنه شأن الشيخ في قصة لي هتز، وأما أن ينتحر إذ يصبح مذاق الحياة تفهاً، كما تبين ذلك قصة **الاختراع العجيب**. ففي هذه القصة افترض الحكيم أن العلماء توصلوا إلى اختراع جهاز كجهاز الراديو له جملة مفاتيح ما إن يديرها الإنسان حتى يشاهد على مرآى الجهاز ما سيحدث له بعد عام أو خمسة أعوام أو عشرة أعوام. بيد أن الشركة الأميركية التي صممت ونفذت هذا الجهاز الأعلى توقفت سريعاً عن إنتاجه، ذلك أن كل من جرؤ على إدارة مفاتيح مستقبله من مهندسي الشركة وخبرائها وعمالها انتحر من فوره. لماذا؟ لأنني «إذا كنت أرى الغد بعيني، فما قيمة الغد؟ وإذا كنت أعيش في انتظار ما تأتي به الأيام، وجاءت الأيام تلقي في كل لحظة

٤٣ - المصدر نفسه، ص ٧٨ - ٧٩.

ما لديها في حجري، فما معنى الانتظار؟»[٤٤]. إن الانتظار لا يعود له من معنى إذا فُقد عنصر المفاجأة في الحياة الإنسانية. وإذا ما رأى الإنسان مستقبله والخاتمة التي ستنتهي بها حياته، فإنه يختار الانصراف سلفاً، شأنه شأن الذي ذهب إلى السينما متأخراً ففاته الشطر الأول من الفيلم، فانتظر العرض الثاني ليشاهد ما فاته من الرواية، ثم انصرف قبل الخاتمة لأنه سبق له أن رآها. وهذا بالضبط ما فعله ذلك المهندس الذي حاول الانتحار بعد أن رأى مستقبله في الجهاز، والذي أنقذه الناس في اللحظة الأخيرة. فعندما سأله المحقق عن السبب الذي دفعه إلى محاولة الانتحار، قال:

ـ بمجرد أن شاهدت الحوادث الأخيرة من حياتي في مرآة ذلك الجهاز، عرفت روايتي بكل حوادثها وعُقَدها ومفاجآتها، فلماذا تريد مني أن أنتظر؟».

وينهي الحكيم قصته على النحو التالي:

«هنا فقط فهم المحققون ذلك الجهاز المخيف... إنه يجرّد الحياة الآدمية من عنصر الغيب كما تجرّد الرواية السينمائية من عنصر المفاجأة، وبهذا التجرد تتفكك عقدة الرواية فتصبح شيئاً لا يستطيع أحد أن يحياه ولا أن يراه»[٤٥].

ترى ألم ينتبه الحكيم إلى ما هنالك من تناقض بين وجهة نظره في الحكمة والإنسان الأعلى وبين المغزى الذي يستخلصه على هذا النحو من قصة **الاختراع العجيب**؟ الأرجح أنه لم ينتبه لأن فلسفته في كلتا الحالتين فلسفة ذهنية، تأملية، غير متولدة عن تجربة حياتية، وإنما عن نشاط عقلي صرف، ولأن حكمته هي بالأساس حكمة مستحيلة تسقط من حسابها بديهيات معطى الشرط البشري. فالشيخ الحكيم في قصة الفيلسوف الصيني مجرد من ملكتين بشريتين رئيسيتين: حاسة الألم وحاسة الفرح، والمهندس في قصة **الاختراع العجيب** محبوّ بقدرة لا

٤٤ ـ **أرني الله**، مكتبة الآداب، ص ١١٠، ولنلاحظ بالمناسبة أن مغزى هذه القصة يتناقض مع مغزى قصة لي هتز. فالشيخ في القصة الأخيرة كان حكيماً لأنه كان يرى بعينه النافذة المستقبل. أما في **الاختراع العجيب** فإن الامتناع عن رؤية المستقبل هو عين الحكمة. وتفسير ذلك؟ لا تفسير إلا الانتقائية المرذولة التي تستطيع وحدها أن تجمع بين المتناقضات. والانتقائية مذهب اليمين المحبب.

٤٥ ـ **أرني الله**، ص١١٢.

يعرفها البشر: القدرة على معرفة المستقبل والتنبؤ بالغيب. وبديهي أن حكمة مبنية على تجريد الإنسان من بعض ملكاته الرئيسسية أو على إضافة قدرات أسطورية إليه لا يمكن أن تكون حكمة إنسانية، بل لا يمكن أن تكون إلا حكمة مضادة للإنسان. وهي علاوة على ذلك حكمة مفتعلة. ولا شيء يكشف افتعالها كتلك الغلطة المنطقية التي ارتكبها الحكيم في قصة **الاختراع العجيب**. فلو أن هذا الاختراع كان قادراً فعلاً على استشفاف حجب الغيب وعلى أن يعكس للإنسان مستقبله، لكان المنتحرون من مهندسي الشركة وعمالها قد رأوا على شاشة الجهاز أنهم سينتحرون، ولو كانوا رأوا ذلك لما انتحروا. إن انتحارهم بالذات تكذيب لنبوءات الجهاز، وبرهان على أن الإنسان، كالمستقبل، غير قابل للتنبؤ به. ولا يغيّر من هذه الحقيقة الإنسانية الثابتة ارتفاع ولا انخفاض، ولا حتى جهاز إلكتروني عجيب.

ولعل رغبة الحكيم في الهرب من هذا التناقض هي واحد من الأسباب التي قادته إلى تحقير العقل البشري ذلك التحقير العظيم وإلى تصوير الإنسان الأعلى بأنه ذاك الذي يرى بقلبه لا بعقله[٤٦]. لقد جاء في أساطير الصين، كما يحدثنا الحكيم، أن قرداً صعد إلى السماء، وجعل يتباهى بما له من مقدرة وبراعة، متحدياً بوذا نفسه، فما كان من هذا الأخير إلا أن استدعاه وقال له:

ـ إذا كنت حقاً بارعاً كما تقول فاقفز من راحة يدي اليمنى... فإن استطعت ذلك فإني أضعك فوق عرش من تلك العروش التي تتوق إليها.

فلما سمع القرد ذلك قبِل التحدي قائلاً في نفسه:

٤٦ ـ سوف نرى أن الحكيم، بالرغم من تظاهره بازدراء العقل، هو من أكثر مؤلفينا عقلانية. بل إن الحكيم لا يريد أن يكون إلا عقلاً خالصاً كما تبيّن ذلك مسرحية **شهرزاد** وكما اعترف هو بنفسه في **زهرة العمر**. ولكن الحكيم يريد من العقل أن يهيم في متاهات فروض مستحيلة، ومن هنا كان إحساسه بعجز العقل. وكل حديث الحكيم الحار والحماسي عن القلب وطاقاته وما يفتحه من أبواب يعجز عن فتحها العقل هو من قبيل الرغبة لا الواقع، رغبته في أن يبصر بقلبه، أي في أن يحيا، هو الذي ما أتيح له قط أن يبصر بغير عقله واستغنى عن الحياة بالفكر.

ـ بوذا هذا ليس إلا مغفلاً! إني أقفز مئة قدم، وراحة يده ليست أطول من شبرين، فكيف يعجز مثلي عن القفز خارجها!

وبسط بوذا يده فاعتلاها القرد وقفز، ومرق في الفضاء كالسهم محمولاً على أجنحة الريح. وسقط في مكان ناء قصي، تنتصب فيه خمسة أعمدة ضخمة خيّل إليه أنه آخر العالم. ودرءاً لكل جدال، وحيطة من كل أخذ ورد، ومبالغة في التكبر والغرور، قرر القرد أن يبول عند العمود الأوسط كعلامة على بلوغه ذلك المكان القصي، وبعد ذلك عاد أدراجه إلى بوذا سائلاً إياه أن يعطيه العرش الذي يليق به، فأجابه بكل هدوء:

ـ أيها القرد الثرثار! إنك لم تغادر راحة يدي طوال الوقت!

فصاح القرد محتجاً:

ـ ما هذا الكلام؟ إني ذهبت إلى نهاية العالم... وقد توقعت تكذيبك هذا فتركت هناك أثراً... تعال معي وأنا أجعلك ترى بعينيك.

فقال بوذا: لا حاجة لي إلى ذلك... انظر في قرار كفي اليمنى!

فانحنى القرد ينظر بعينيه البراقتين، فأبصر عند قاعدة الإصبع الوسطى في كف بوذا بلل ذلك الأثر الذي أحدثه.

وبلهجة مظفرة يخلص الحكيم إلى القول: «ذلك القرد عندي ليس سوى رمز للعقل البشري»[٤٧]. وبتعبير آخر: ليس سوى رمز للشرط النملي. وهذا ما تؤكده أيضاً مسرحية **مملكة النمل** الآنفة الذكر. فالشاب في هذه المسرحية يقف على عتبة عالم الإنسان الأعلى، ولكن تمسكه بالعقل أو بالمنطق البشري هو الذي يحول بينه وبين اجتياز هذه العتبة. ولهذا تحثه الجنية بقولها:

«الجنية: من سوء حظي أنك رجل مفكر. إنما أكثر ظهورنا للبسطاء من العامة الذين يستقبلوننا بإيمانهم ومعتقداتهم، لا بعقولهم وتفكيرهم، والإيمان باب يتسع لدخولنا، أما العقل البشري فمعيار أصغر من أن نوضع فيه...

٤٧ ـ **فن الأدب**، ص ٨١ ـ ٨٣.

عقلك، هذا الحارس الثقيل الذي يقف بباب قلبك. لا تفكر، لا تفكر! مصيبتكم أيها البشر هي التفكير»[٤٨].

والحقيقة أن هذا الفصل المصطنع بين العقل والقلب لا يفيد الحكيم في النصوص الكثيرة التي حررها في تحليل الفروق الحضارية المزعومة بين الغرب والشرق فحسب، بل يفيده أيضاً في اصطناع محاور للصراع في مسرحياته. ذلك أن الحكيم الذي أراد أن يكتب قبل أن يحيا، والذي استلب حياته لحساب فنه، والذي نظر من برجه الشاهق إلى البشر فبدوا له كالنمل، والذي أطلّ على آمالهم وآلامهم الفانية إطلالة الإله من أبديته التي تستوي عندها هذه الآمال وهذه الآلام وتبطل سلفاً كل الجهود التي يبذلها البشر لتحقيق تلك وتجنب هذه، إن الحكيم هذا قد وجد نفسه أمام فراغ مطلق، والفراغ المطلق لا يمكن أن يكون موضوعاً لقصة أو محوراً لصراع. ومن هنا كان لا بد للحكيم من أن يصطنع الصراع اصطناعاً وأن يتخيله تخيلاً. وهذا ما يفسر اعتماده في الكثير من أعماله على الأساطير، وهذا ما يفسر أيضاً قولته البالغة الدلالة: «إن خلق العمل الفني من الواقع أصعب بألف مرة من صنعه من الخيال»[٤٩]. وهذا ما يفسر كذلك أن معظم مسرحياته تقوم على ما أسماه الدكتور محمد مندور بـ «الفروض الذهنية». ذلك أن الحكيم الذي تصوَّر أن تجرده من قوانين الحياة الآدمية هو السلّم الذي يستطيع أن يرقى به مراقي الفن العليا، والذي آمن، انطلاقاً من الرؤية النملية، بأن كل شيء باطل خلا التحليق المترفع عن جيف البشر ووحلهم، قد وجد نفسه مضطراً إلى البحث عن معين لفنه لا في الحياة الواقعية، بل في خيالاته وهيماناته ومتاهاته العقلانية. ولكن لما كان الخيال مرتبطاً في خاتمة المطاف بالحياة والواقع مهما نأى عنهما، لذا ابتكر الحكيم لعبة تفكّ خياله من أسر الواقع وتطهّره من

٤٨ ـ مرة أخرى نؤكد أن رؤيا الحكيم رؤية عقلانية، وهجاؤه للعقل بالذات هجاء عقلاني. والإنسان الأعلى، بالرغم من كل حديث الحكيم عن القلب والإيمان، هو إنسان العقل، لأنه الإنسان المجرد، والتجريد عقل. ومثال هذا الإنسان هو شهريار بجماليون وبهادر كما سنرى. أما رؤيا القلب فما هي عند الحكيم إلا حنين، مهرب، مرفأ الخلاص من شكوك العقل الأعلى وعذاباته.

٤٩ ـ **تحت المصباح الأخضر**، ص ١٢٠.

وحل الحياة بصورة نهائية على ما خيِّل إليه. هذه اللعبة هي لعبة **الفروض الذهنية** التي شرحها بنفسه أفصح شرح في كتابه **تحت شمس الفكر**:

«إذا قلنا مع القائلين إن العقل والقلب والغريزة ملكات ثلاث منفصلة إحداها عن الأخرى، فإن هذا القول يؤدي حتماً إلى نتائج غريبة... ولعل أول ما يفهم من هذا الاستقلال بين الملكات تباين ألوان الحقيقة لدى كل منها، فما يصدق عند القلب قد لا يصدق عند العقل...»[٥٠].

وبالفعل، إنها لنتائج غريبة تلك التي نصل إليها إذا حطمنا وحدة الإنسان، وجعلنا ملكاته من غريزة وقلب وعقل منفصلاً بعضها عن بعض، مستقلة في ذاتها، وربما متناحرة متصارعة فيما بينها. وليس أسهل على الخيال من أن يسرح في هيمانات لا نهاية لها بمجرد أن يجعل من الإنسان تعداداً من الشخصيات. أوَلسنا نجد في قصة الدكتور هايد والمستر جايكل تجسيداً رائعاً لهذه اللعبة؟[٥١].

والحكيم لا ينكر في بعض تصريحاته أنها لعبة. أفلم يقل في حديث له مع ألفريد فرج إن «المؤلف المسرحي يعرض لنا عرضاً مشابهاً لذلك الرجل الذي نراه ينتحي ناحية على قارعة الطريق ويخرج من جرابه سلسلة يقيّد بها نفسه ثم يحاول فكها..»[٥٢].

ولا يكتفي الحكيم في فروضه الذهنية بتحطيم وحدة الإنسان كما فعل في **شهرزاد**، بل يتعدى ذلك إلى عدد من الفروض المستحيلة التي يقيّد بها نفسه ليحاول من ثم فكّها بالطريقة التي تحلو له: ففي **أهل الكهف** يفترض أن الحياة عادت إلى أصحاب الكهف بعد ثلاثة قرون من وفاتهم، وفي **لو عرف الشباب** يفترض أن العلم قد توصل إلى اكتشاف الأُكسير الذي يعيد الشيخ إلى شبابه، وفي **بجماليون** يفترض أن الحياة قد دبت في عروق تمثال جالاتيا العاجي، وفي **رحلة الغد** يعكس أسطورة أهل الكهف ليضعها في سياق عصري، وهكذا

---

٥٠ ـ **تحت شمس الفكر**، ص ١٣ ـ ١٤.

٥١ ـ بديهي أن هذه اللعبة مقبولة فقط في هذه القصة وفي سائر القصص الخرافية التي على شاكلتها.

٥٢ ـ مجلة **الهلال**، شباط ١٩٦٨، ص ٩٣.

دواليك. أما في أعماله الأخرى التي لم يبنها على مثل هذه الفروض المستحيلة، فقد لجأ إلى لعبة أخرى هي ما سنسميه بلعبة الحلم والواقع التي هي في رأينا مفتاحنا إلى عالمه كله. وعودة سريعة منا إلى قصة حب محسن لسنيّة في **عودة الروح** تجعلنا نضع يدنا على الخطوط الأولى لهذه اللعبة. فلقد أحب محسن سنية من وراء جدار وبنى لها في نفسه صورة رائعة ما بعدها روعة. ولكن سنية الواقع، لا سنية الحلم، آثرت على محسن الشاعر مصطفى التاجر لتهبه قلبها وجسدها. هكذا انهار الحلم عند اصطدامه بواقعه مُنزلاً بمحسن ألماً لا يطاق. والواقع أن الحكيم الذي يمثله محسن في الرواية اتخذ من تجربة الحب بين سنية ومحسن قاعدة لكل تجربة قادمة. وبعبارة أخرى، حوّل التجربة إلى لعبة[٥٣]. وهذا ما توضحه أيما إيضاح القصة القصيرة المعنونة باسم **وجه الحقيقة** والمنشورة في مجموعة **أرني الله**. ولولا أن هذه القصة القصيرة طويلة بعض الشيء إذ ناف عدد صفحاتها على الثلاثين، لكنا آثرنا أن نثبتها كلها لأنها نموذج أمثل لما سميناه بلعبة الحلم والواقع عند الحكيم. وشخصيات هذه القصة ثلاث: الحكيم نفسه وناشر كتبه وجارته الصبية التي تقطن في حجرة مجاورة والتي أحبها، كما أحب محسن سنية، من وراء جدار ومن غير أن يعرف عنها شيئاً، واستوحى من وجودها الغامض على مقربة منه كل ما كتبه خلال شهور. وحينما يبدي الناشر عجبه من هذا الأسلوب في الحب ومن عدم سعي الحكيم إلى معرفة شخصية التي يحب، يجيبه هذا الأخير:

ـ «إن المأساة الكبرى في حياتي اليوم أيها الصديق هي أني لم أعد أفرّق بين العالم الخارجي الحقيقي وبين ذلك العالم الوهمي الذي أصنعه بالمداد والورق

٥٣ ـ **عودة الروح** هي بلا شك من أعمق وأجمل ما كتب الحكيم. ومع ذلك لن نعود إلى الحديث عنها، لأن النقاد قد تناولوها بالدرس الجدي والكافي وكشفوا بوجه خاص عن دلالاتها الاجتماعية والوطنية. ولا يسعنا بهذه المناسبة إلا أن نشير إلى دراسة الدكتورة لطيفة الزيات عنها في عدد «الهلال» الخاص عن توفيق الحكيم. والواقع أن **عودة الروح** لها امتياز أساسي على أعمال الحكيم الأخرى كافة، ذلك أن توفيق الحكيم عاش قصتها قبل أن يكتبها أو يفكر بكتابتها أو يصمم على أن يكون كاتباً. من هنا فإنها تمثل تجربة حياتية حقيقية في حياة مؤلفها. وهذه التجربة هي التي سيختار الحكيم سلفاً أن يكررها في كل قصة حب جديدة، محولاً إياها إلى لعبة يستطيع معها أن يقول: إنني أكتب حياتي أولاً ثم أعيشها.

وأدفع به إليك وإلى غيرك من تجار الأحلام وسماسرة الأوهام... إني منذ سمعت من خلال هذا الباب صوت تلك العصفورة الجميلة التي تقولون لي هنا إنها امرأة، وهديل ضحكاتها الصغيرة، وأنفاسها الخفيفة، وسعالها اللطيف، وأنا لا أنفك أقيم لها في رأسي تماثيل من ذهب لا لزبائني بل لنفسي...»[٥٤].

ويضطر الحكيم في خاتمة المطاف، ولسبب من الأسباب، إلى مغادرة النزل الذي كان يقيم فيه بجوار المعبودة المجهولة، فإذا بقلمه يجفّ وإلهامه ينضب؛ فإذا ما سأله الناشر تفسيراً لذلك أجابه:

ـ أتظن أني مستطيع الكتابة في غرفة أخرى وقد اعتدت الحياة في كنف هذه الصغيرة؟

ولما كان الناشر حريصاً على أن يعود الحكيم إلى الكتابة، لذلك قرر بينه وبين نفسه أن يكشف سر الفتاة المجهولة حتى يبطل مفعول سحرها على الحكيم. وهذا ما توصل إليه بالفعل، ثم بادر يطلع الحكيم على الحقيقة التي اكتشفها: فالفتاة التي أقام لها الحكيم في نفسه ولنفسه تماثيل من ذهب ليست إلا عاهرة رخيصة الثمن، والرجل الذي ظنّه الحكيم زوجها هو قوّادها، إلخ... ويشحب وجه الحكيم ويصفرّ. ويتحامل على نفسه ليتمالك انفعالاته، ولكنه لم يشعر إلا وهو يصيح على الرغم منه:

ـ لماذا جئت تقول لي هذا الكلام؟

وبعبارة أخرى يقول لنا الحكيم: ما حاجتنا إلى معرفة وجه الحقيقة؟ فالحقيقة هي دوماً دون الخيال، والواقع دون الحلم، والرؤية من حالق أو من وراء جدار خير بألف مرة من الرؤية عن قرب أو وجهاً لوجه؛ والألم، كل الألم، ينتظرنا عندما يصطدم التمثال العاجي بالنموذج المادي الموحل فينهار ويتحطم. ولن يكون عالم الحكيم، كما سنرى، إلا قصة هذا الانهيار والتحطم المتكرر أبداً.

إن **وجه الحقيقة** هي مفتاحنا إلى عالم الحكيم. ولسوف ندهش للروح الهندسية الدقيقة التي شيد بها هذا العالم. والحق أن كل عالم الحكيم يتحرك بين

٥٤ ـ أرني الله، ص ٢٠٥.

آليات ثلاث: تحطيم وحدة الإنسان (**شهرزاد**)، الفروض المستحيلة (**أهل الكهف**)، لعبة الحلم والواقع (**عصفور من الشرق**). وكثيراً ما تتداخل هذه الآليات (**بجماليون**)، وإن تكن الغلبة للأخيرة منها بوجه خاص. ولا يصعب علينا أن نتصور أن من يقدر على تحريك مثل هذه الآليات المتداخلة وعلى تشبيك مسنّناتها هو إنسان مهندس قبل أن يكون أي شيء آخر. والواقع أن الحكيم مهندس عبقري، وقد تنبه هو نفسه إلى هذه الحقيقة في مستهل حياته الفنية:

«إني أصلح لأن أكون رياضياً، وإن أفكاري وتصرفاتي تكاد تسير على طريقة هندسية أو حسابية أو جبرية. أنا مع الأسف كذلك. وهذا ما سوف يهدم كل عمل مسرحي أو فني أحاول إنشاءه. إن إسقاطي الحياة والعواطف كما هي... وركوني إلى الطريقة الرياضية في تصريف أفكاري وتأملاتي هي لمصيبة كبرى»[٥٥].

وروح المهندس في الحكيم هي التي أملت عليه تلك المزحة الكبرى أو الخدعة الكبرى: **التعادلية**، ذلك الكتاب أو المذهب الذي تفوح منه رائحة الهندسة من عنوانه بالذات. فقد توجّه أحد القراء إلى الحكيم يسأله عن طبيعة مذهبه في الحياة والفن، فإذا بالسؤال يستهوي الحكيم وإذا به يستقرئ كتاباته السابقة ليستنبط مذهبه. وفي هذا ما قد يغرينا بالقول إن الحكيم، بموجب القاعدة الذهبية التي سنّها لنفسه، يكتب أولاً مذهبه ثم... يحياه أو يطبّقه! بيد أننا سنسدّ أذننا دون هذا الإغراء، لأننا نعتقد بكل بساطة أن **التعادلية** ليست بحال من الأحوال مذهب الحكيم، وأنها لا تعدو أن تكون ستاراً من دخان قصد به الحكيم التمويه أو بهر الأنظار أو اللعب لا أكثر ولا أقل. وأول أدلتنا على ذلك اعتراف الحكيم بأنه لم يصدر في كل ما كتبه عن موقف واحد متماسك[٥٦]. وثاني هذه الأدلة أن التعادلية لا تمثل هي نفسها موقفاً متماسكاً. فعندما يقول لنا الحكيم: «أنت تعادلي إذا اعتقدت أن الخير يجب أن يعادِل و يوازن الشر»[٥٧]، فإن التتمة المنطقية لهذه

٥٥ ـ **زهرة العمر**، سلسلة كتاب الهلال، ص ٣٦. وروح الحكيم الهندسية دليل آخر على نزعته العقلانية... المشتطة.

٥٦ ـ **التعادلية**، مكتبة الآداب، ص ١٣١.

٥٧ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٦.

المعادلة هي: «أنت تعادلي إذا اعتقدت أن الشر يجب أن يعادل ويوازن الخير». وهذا ما ينطبق أيضاً على مبدأ **التعادل** بين الصحة والمرض. فليس صحيحاً أن الوضع الطبيعي للإنسان هو التعادل بين الصحة والمرض في جسمه كما يزعم الحكيم، لأن المرض هو بكل بساطة نفي للصحة، ولأن التعادل غير ممكن بين المتنافيات، ولأن الجسم المتعادل هو الجسم الصحيح لا الجسم الذي خالط المرض صحته. والحق أن **التعادلية** لا تكتسب ظاهراً من منطق إلا إذا فهمت فهماً أرسطوياً على اعتبار أن خير الأمور أوسطها (الوسط الذهبي بين الإفراط والتفريط في مذهب أرسطو). والحال أن الحكيم ينفي نفياً قاطعاً أن تكون هناك صلة بين مذهبه المزعوم في التعادلية وبين العقيدة الأرسطوية[٥٨]. وآخر تلك الأدلة ـ وأولها من حيث الأهمية ـ أن العالم الذي صوّره الحكيم في كتاباته هو أبعد ما يكون عن التميز بالصفة التعادلية: فعالم الحكيم هو **عالم اختلال التعادل لا عالم التعادل**. والحكيم لا يصوّر لنا في أي مسرحية من مسرحياته أو أي رواية من رواياته شخصية متعادلة، وهو عاجز عن ذلك أصلاً. إذ كيف يمكن له، هو الذي أتقن لعبة فصل ملكات الإنسان عن بعضها بعضاً، أن يصور لنا إنساناً توازنت فيه ملكاته؟ كيف يمكن له، وهو المنطلق من مبدأ فصل العقل عن القلب عن الغريزة، أن يصور إنساناً كاملاً متوازناً؟ إننا لا نستطيع العثور على مثل هذا الإنسان عنده. وبالمقابل ينتصب أمامنا الملك شهريار رمزاً ساطعاً للفكر المطلق، والوزير قمر رمزاً صارخاً للإنسان الذي لا يريد أن يرى بغير قلبه، والعبد الأسود رمزاً معربداً للشهوة السوداء. وقد يقول قائل إن هؤلاء الثلاثة مرضى، مختلو التوازن، فلا شفاء لهم إلا بـ «التعادل»، أي إلا إذا عاود ثلاثتهم الاتحاد في شخص واحد له عقل وقلب وغريزة، شأنه شأن سائر البشر. هذا صحيح، لكن التعادلية لن تكون في هذه الحال مذهباً يحدد كينونتهم، وإنما مذهب يحدد نقص كينونتهم إن جاز التعبير. وبالفعل، يخيّل إلينا أن التعادلية ليست مذهب الحكيم الكائن، بل مذهبه في ما لم يستطع أن يكونه.

بيد أننا نماري بعد هذا وذاك في أن تكون «التعادلية» مذهباً. إنما هي في يقيننا لعبة. ذلك أننا إذا ما انطلقنا من التعادلية كمذهب ما استطعنا أن نفهم أو نفسر أي

٥٨ ـ من مقابلة مع ألفريد فرج في صحيفة «أخبار اليوم» في ٨ شباط ١٩٦٤.

عمل من أعمال الحكيم. وبالمقابل، إذا ما انطلقنا من أعمال الحكيم ككل، وكمذهب، لتقييم «التعادلية» أمكن لنا بسهولة أن نكتشف فيها لعبة المهندس الذي يحلو له أن يفرض فروضاً خاصة لتتولد عنها «نتائج خاصة». المهندس الذي يميل إلى «عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعاً، هرباً من الوقوع في الابتذال وشغفاً جنونياً بالتميز والإغراب». فلكأن الحكيم الذي قال ذات يوم: «في لبسي لا أرتدي كما يرتدي الآخرون، ولا أدخّن لأن التدخين عادة عامة، وربما دخّنت لو انقطع الناس عن التدخين. لا أهدي إلى حبيبتي الأزهار الجميلة ولا العطور اللطيفة، بل أهدي إليها ببغاء في قفص»[٥٩]، أراد أن يقول في **التعادلية**: «إنني في طريقة تفكيري أيضاً لا أفكر كما يفكر الآخرون، شغفاً جنونياً مني بالتميز والإغراب». وليس أدلّ على هذا الشغف بالتميّز والإغراب من التصدير الإعلاني الذي قدّم به الحكيم لكتابه: «الواحد الصحيح وجود سلبي. هو خطوة بعد العدم لأنه لا يقاوم غيره ولا يجد من يقاومه...» وإلى آخر ذلك من كلام لا يقصد غير الإدهاش والإبهار!

* * *

تبقى هناك ظاهرة أخيرة تسترعي الانتباه في كتابات الحكيم: موقفه من المرأة. والحق أن ما من كاتب عربي أحاط المرأة بقدر عظيم من الاهتمام كما فعل الحكيم. ولكن ينبغي أن نضيف على الفور أن مشكلة المرأة كما تطرحها كتابات الحكيم ليست هي المشكلة الاجتماعية، وإنما المشكلة الأونطولوجية إن جاز التعبير. وصحيح أن الحكيم أسهم بقسط لا بأس به في المساجلة حول قضية تحرر المرأة، وكانت آراؤه في ذلك تتصف تارة بالديمقراطية وطوراً بالرجعية، ولكن مشكلة المرأة عند الحكيم هي غير مشكلة تحررها. إن المرأة كامرأة، كأنثى، كحواء، ككائن متميز أونطولوجياً، هي التي حظيت باهتمام الحكيم الأعظم. وقد قيل عن الحكيم إنه عدو المرأة. وقد استهوى الحكيم هذا اللقب فتبنّاه. ولقد كان بالفعل من أكثر من وجهة نظر واحدة عدواً لها. ولكنه لم يكن دوماً كذلك. ولئن كان قد رأى فيها عدواً، فإنه كثيراً ما تمنى صداقة هذا العدو. والحق أن موقفه منها تراوح بين قطبين. فلقد رأى فيها عدواً بقدر ما رأى فيها

٥٩ ـ زهرة العمر، ص ٣٥ ـ ٣٦.

خصماً وخطراً يهدده كمتعبد للفن ومتصوِّف له، ولكنه رأى فيها أيضاً المصدر الأول للإلهام الفني. ومن هنا كان موقفه المتناقض منها. إنه من جهة أولى يخشاها لأنه رجل فكر، والمرأة في منظاره هي العدو الألد لرجل الفكر: «ما أنا في الحقيقة سوى كوخ مقفر وسط صحراء من الجليد، وضعتْ داخله يد المصادفة إناء يغلي ويتصاعد منه بخار، هو تلك الأفكار التي تخرج من نافذتي إلى حيث تصل أحياناً إلى جموع الناس، فإذا دخلت امرأة هذا الكوخ فمن يضمن لي ما سوف تلقيه في هذا الإناء وما يتصاعد من جوفه بعد ذلك؟»[٦٠].

ولكنه يدرك من جهة ثانية أنه لولا المرأة لما كان هناك إلهام فني، بل لما كان هناك أدب وفن: «ما من شاعر أو أديب أو فنان عاش كل حياته وأنتج كل عمله بعيداً عن امرأة أو شبح امرأة أو ذكرى امرأة... فتش عن المرأة عند أهل الفكر والفن، فتأثيرها فيهم شديد، إن وجدت في حياتهم وإن لم توجد، وهنا قوتها، فهي تؤثر بوجودها واختفائها...»[٦١].

ترى كيف أمكن للحكيم أن يتحرك بين هذين القطبين؟ كيف أمكن له أن يخضع لتأثير المرأة الشديد هو الذي ناصبها العداء؟ إن السر، كل السر، هو في هذه العبارة: «المرأة تؤثّر بوجودها واختفائها». فلقد استطاع الحكيم أن يجعل المرأة الموجودة وكأنها لا وجود لها، والمرأة التي لا وجود لها وكأنها موجودة. وعن طريق هذه اللعبة، التي هي وجه آخر للعبة الحلم والواقع، استطاع أن يضفي على موقفه المزدوج من المرأة ظاهراً من وحدة.

هذه هي مملكة الحكيم الفكرية. وعلينا الآن أن ننتقل إلى مملكته الفنية، آخذين على عاتقنا تفصيل ما أجملنا ومقارنة النظرية بالممارسة.

---

٦٠ ـ **حمار الحكيم**، سلسلة كتب للجميع، ص ٩٨.

٦١ ـ **تحت المصباح الأخضر**، ص ١٠٣ ـ ١٠٤.

زهرة العمر الضائع

خلّف لنا توفيق الحكيم في كتابه **زهرة العمر** وثيقة بالغة الأهمية. فهذا الكتاب عبارة عن «رسائل حقيقية كتبت باللغة الفرنسية في ذلك العهد الذي يسمونه زهرة العمر، وهي موجهة إلى مسيو أندريه..»[1]، صديق توفيق الحكيم أثناء إقامته في فرنسا في الأعوام ١٩٢٥ ـ ١٩٢٨ لدراسة القانون ونيل شهادة الدكتوراه فيه.

وأهمية هذه الرسائل تنبع أولاً من أنها كتبت في عهد الشباب، وتنبع ثانياً من أنها «حقيقية» لم يفكر الحكيم عند كتابتها بأنها قد تنشر يوماً ما. هي إذاً رسائل «غير أدبية»، ولهذا يسعنا الافتراض بأنها صادقة كل الصدق، لم يزيفها أي تفكير بالجمهور أو تطلع إلى الشهرة والخلود. وصحيح أن توفيق الحكيم سجل لنا أشياء كثيرة عن حياته في **عودة الروح** أو **عصفور من الشرق** أو **فن وعدالة** أو **سجن العمر**، لكن ميزة رسائل **زهرة العمر** على هذه الأعمال جميعاً تكمن في أنها لم تكتب بهدف النشر. ومهما تكن الكتب المذكورة ذاتية الموضوع وشافّة عن نفس توفيق الحكيم، فإننا لا نستطيع أن نتجاهل أنها تبقى، على ذاتيتها، أعمالاً أدبية حوّر فيها الحكيم حياته إن قليلاً أو كثيراً بهدف استكمال الشروط الفنية للعمل الأدبي، في حين أننا لا نستطيع افتراض حدوث مثل هذا التحوير في **زهرة العمر**. والحكيم نفسه يقول لنا إنها «رسائل خاصة لم يخطر قط على بال أحد أنها قد تقدم للنشر يوماً. والرسائل الحقيقية ليست عملاً مؤلفاً تأليفاً حتى يستباح فيها التنقيح والحذف والتهذيب، فإن ميزتها الوحيدة هي التشجع على نشرها بخيرها وشرها، وإني ـ توخّياً للصدق ـ لم أحذف منها حتى ما كان

١ ـ **زهرة العمر**، كتاب الهلال، ص٧.

يحسن حذفه من عبارات أو فقرات أو حوادث قد يعتبر نشرها ماساً بشخص المرسل أو المرسل إليه»[٢].

وأول ما يلفت النظر في رسائل **زهرة العمر** أنها متناقضة إلى حد كبير مع عنوانها. ماذا يمكن أن يكون مسلك شاب شرقي قدم إلى باريس، عاصمة الحب والفن، في العشرينات من هذا القرن؟ إن الإجابة عن مثل هذا السؤال قد نجدها في رواية **الحي اللاتيني** لمؤلفها سهيل إدريس التي هي في جوهرها ـ وكما هو متوقع أن تكون ـ تسجيل للأزمة النفسية التي يمر بها شاب شرقي لدى احتكاكه بعالم غير مغلق على المرأة. وأرجح الظن أن توفيق الحكيم عرف اتصاله الأول بالمرأة ـ بالمعنى الجنسي ـ في باريس، ومع ذلك فإن المرأة وحياة الشباب واكتشاف الجنس لا تحتل مكاناً يذكر في رسائل **زهرة العمر**. إذ إن الموضوع الرئيسي الذي تدور حوله هذه الرسائل هو الفن: الموسيقى والرسم والأدب. وصحيح أن الرسائل تتعرض بالذكر إلى تجربتين أو ثلاث في الحب، ولكن الوقفات والتأملات أمام روائع متحف اللوفر هي التي تستغرق القسم الأعظم من الرسائل.

أجل، لقد عرف توفيق الحكيم الحب في باريس، ولكن حبه الأكبر كان باريس نفسها التي هام بها أكثر من هيامه بأي امرأة أخرى؛ باريس عاصمة الفن ومتحف الجمال. وفي هذا توكيد للاختيار المبدئي لتوفيق الحكيم، اختياره المقاومة والكفاح «في سبيل التجرد والتحرر من كل ما يشغله عن الفن»[٣].

ولم تكن عملية التحرر والتجرد هذه بسهلة. فتوفيق الحكيم في باريس شاب، وللشباب حقوقه. ولكن ما العمل إذا كان الحب والفن خصمين لا يتلاقيان؟ وهل يملك الحكيم من خيار غير أن يضحي بفينوس على مذبح أبولون؟

«لقد دعاني زملائي المفلحون من دكاترة الحقوق إلى السفر معهم في الصيف إلى شاطئ أوستند أو إلى جبال الفوج أو إلى قرية على بحيرات سويسرا. وكانوا

٢ ـ المصدر نفسه، ص ١١.

٣ ـ المصدر نفسه، ص ١٠ ـ ١١.

يذهبون لنزهة الصيف زرافات، يضحكون ويلهون، وكلهم فرح بالحياة، مدرك لقيمة الشباب. أما أنا ففي باريس دائماً، فقد انحنى ظهري على مكتبي بشارع بلبور. وأبحث وأبحث عن ذلك السراب الذي يدعى الأسلوب. حتى الحب، حتى فينوس ضحّيتها من أجل أبولون... وأعود إلى أوراقي أنكبّ عليها انكباباً غير حافل بغضبة إلهة الحب، معفّراً جبيني عند أقدام إله الشعر والفن»[٤].

والواقع أن الحكيم لم يكن غير حافل بغضب فينوس وحدها، بل ضحّى أيضاً في سبيل أبولون بإلهة قلبه الحقيقية، إيما دوران، حبه الأول في باريس، وهذا بإقراره الشخصي[٥].

ولا ريب في أن هذه التضحية كانت مؤلمة بالنسبة على الحكيم، ولكن اختياره كان نهائياً من اللحظة الأولى. إنه يريد نفسه فناناً قبل أي شيء آخر، وعلى استعداد لأن يدفع الثمن ولو كان عواطفه وشبابه وحياته:

«إنني أؤمن بأبولون... أؤمن بأبولون إله الفن الذي عفّرت جبيني أعواماً في تراب هيكله... إنه ليعلم كم جاهدت من أجله وكم كافحت وناضلت وكددت! باسمه أخوض المعركة الكبرى وأنازل كل مجتمع وكل حياة وكل عقبة تحول بيني وبين فني الذي منحته زهرة أيامي التي لن تعود....»[٦].

إذاً، لقد كانت هناك معركة، بل هي «المعركة الكبرى»: فينوس أم أبولون؟ الحب أم الفن؟ الحياة أم التعبير الجميل عن الحياة؟ إننا نعلم اليوم أن الحياة والتعبير عنها شيئان غير متناقضين، ولكن الحكيم حلا له أن يعتقد، حتى يعرف «لذة الخلق الإلهية»، أنهما ضدان لا يجتمعان، وأن الاختيار الأول والأخير هو اختيار بينهما لا اختيار لهما.

إن حديث الحكيم عن **المعركة الكبرى** يعني أنه لم يكن أصمّ عن نداء الشباب والحياة. وإذا كان قد آثر بلا تردد الفن على الحياة، فليس ذلك عن غلطة

---

٤ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٢.

٥ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٢.

٦ ـ المصدر نفسه، ص ١٨٩.

في الشعور أو جمود في القلب. كل ما هنالك أن الحكيم «رجل يستطيع أحياناً في سبيل حب المعرفة أن يكون غليظ القلب فاقد الشعور..»[٧].

وإذا نحن لم نفهم هذه الحقيقة عجزنا عن أن نفهم معنى تلك الصيحة اليائسة التي يطلقها:

«إنني أحب الحب، و إن للحب مقاماً كبيراً عندي في الحياة، في كل حياة، وربما كان الحب هو الشيء الوحيد الجميل الذي نعيش من أجله نحن البشر. آه! لو كان القدر أعطاني هذه المنحة لحظة واحدة! وجعلني أجد أحداً يحبني حقيقة مرة واحدة!»[٨].

صيحة يائسة؟ كان يجب بالأحرى أن نقول إنها صيحة اختارت سلفاً أن تكون يائسة. فالحكيم ينسب موقفه، على عادته، إلى القدر لا إلى اختياره: «آه لو كان القدر أعطاني هذه المنحة!». ولكن مرة أخرى نقول إن القدر لا صلة له بالمسألة. إنما هي أيديولوجيا الحكيم. فمن اللحظة التي طرح فيها العلاقة بين الحياة والفن على أنها «معركة كبرى»، بات حتماً عليه أن يقول إنه لم يخلق للحب. لقد ساق نفسه بنفسه إلى المأزق الذي راح يتخبط فيه مطلقاً صيحات اليأس: فقد آمن أن الفنان لا بد أن يقتل الإنسان فيه، وأن إماتة الحب شرط لحياة الفن، وأن آلام القلب اليائس هي الإكسير الذي به ينتعش الفن ويحيا.

ويبدو أن الحكيم لم يكتف بهذا الاستلاب، فعززه باستلاب آخر: فالحب السعيد ليس قاتلاً للفن وحده بل أيضاً للحب نفسه. وبهذا تزدوج المفارقة المبدئية التي شاد عليها الحكيم تصوراته الأيديولوجية وإبداعاته الفنية: فهو يخشى أولاً إذا أحب أن يستغرقه الحب فيصرفه عن الفن، ويخشى ثانياً إذا استغرق في الحب أن يميت فيه واقعُ الحب مثالَه. ومن هنا اختار الهرب مرتين: من الحب إلى الفن مرة، ومن أرضه إلى سمائه مرة أخرى.

يقول لنا توفيق الحكيم في **زهرة العمر** إنه أحب في باريس، وبتعبير أصح

٧ ـ المصدر نفسه، ص ١٦٢.

٨ ـ المصدر نفسه، ص ٣٩.

عرف فيها امرأتين اثنتين: ساشا شوارتز وإيما دوران. لكنه في كلتا المرتين هرب. هرب من الأولى إلى سماء الفن، وهرب من الثانية إلى سماء الحب. كانت ساشا شوارتز كما يقول لنا أشبه بأفروديت جمالاً. وعندما شاهدها للمرة الأولى في أحد المشارب تمنى لو يقتل نفسه «عند أقدام هذه المرأة حباً وجنوناً وغراماً». ويشاء «القدر» أن تأتي ساشا إلى شقته طائعة مختارة لتقضي معه أو عنده «ليلة لا تنسى». ولكن ما كاد الصبح ينبلج عن تلك الليلة حتى كانت «السكرة قد راحت وجاءت الفكرة». ووقف الحكيم أمام جسد أفروديت النائم وقال في نفسه: «ماذا أنا صانع بها! اليوم أحد وهو يوم زيارتي المعتادة لمتحف اللوفر. هل أصحبها؟ إنها لن تطيق المكث في هذا المتحف ست أو سبع ساعات كما أفعل. وإذا احتملت فإنها لن تستطيع الوقوف ساعة أمام الصورة الواحدة كما أصنع. وإذا فعلت فإنها لن تسكت عن بعض التعليقات السخيفة التي تبدد عليّ جو تأملاتي وتفسد عليّ نظام تفكيري. إني الآن آكل وأعمل وقتما أريد وحيثما أريد. إن حياتي غير المقيدة بمكان ولا بزمان ولا بإنسان ستصبح منذ اليوم داخل إطار محدود من صنع هذه المرأة.إنها عبء وتبعة. إني لم أخلق لأسير في الحياة وامرأة معلقة في ذراعي!»[9].

إن الحكيم المأخوذ في تلابيب لعبة كونية، لعبة التمرد على قيود الزمان والمكان، الراسخ القناعة بأن «قدره» ليس كقدر سائر الناس، العاقد المقارنة في كل لحظة بين جسد أفروديت الفاني وروائع اللوفر الخالدة، يضيف ههنا لبِنة أخرى إلى أيديولوجيا مملكته: إنه والمرأة لن يلتقيا، فهو المطلق وهي الحدود، هو الطير الطليق «وقتما يريد وحيثما يريد» وهي الشِباك، هو الحرية وهي التبعية.

وبديهي أنه عندما تطرح الأشياء في مثل هذه المعادلات المتنافية، فإن الاختيار لا يعود فيه من ريب! إن تماثيل أفروديت في قصر اللوفر لأروع بألف مرة من جسدها النائم في غرفة الحكيم، وليس على هذا الأخير إلا أن يكتب رسالة مقتضبة لساشا شوارتز يعلن فيها قطع العلاقة التي لم تدم أصلاً سوى

٩ ـ المصدر نفسه، ص ٨٧.

ليلة واحدة، رسالة تكرس هروبه من أرض الحب إلى سماء الفن.

وبديهي أن الحكيم لا يعترف أمام نفسه وأمامنا بأنه هرب. إنما هو يحاول أن يقنع نفسه ـ ويقنعنا ـ بأن الحب مستحيل مع امرأة حقيقية دانية القطوف. الحب لا وجود له إلا في سماء تصورية إذا هبط منها أو تجسّد كان مآله الذبول. إن الحب «لا يمكن أن يحدث مع امرأة موجودة. موجودة أمامي في كل وقت»[١٠]. وإذا جاز لنا أن نقول إن الحكيم أحب ساشا شوارتز فهو إنما أحبها للحظة واحدة «ساعة دخولها المشرب أول مرة مع صاحبها الإسباني... لأنها كانت شيئاً في السماء مثل كوكب لا يمكن أن تمتد إليه يدي». ومن سوء حظ هذا الكوكب أنه وقع في كف الحكيم فإذا هو «مصباح ضئيل»[١١].

إن الحكيم على استعداد لأن يرى في المرأة مطلقاً، شريطة أن تظل بعيدة، عالية لا تطالها يده. وويل لها بعد ذلك إذا سلكت مسلك بني البشر وحطّت على الأرض، ولو أرض الحب. فالكوكب المنير لا معنى له إلا في نأيه. أما إذا دنا فإنه لن يكون إلا جرماً معتماً أو مصباحاً ضئيلاً لا يرسل من النور إلا البصيص. وما جريرة ساشا شوارتز الكبرى سوى أنها سلكت مسلك إنسان لا مسلك الكوكب: دنت من الأرض واحترقت كالنيزك ولم تخلف وراءها إلا هباء. لقد كانت في سمائها شيئاً جميلاً. ولقد كان عليها أن تحافظ على جمالها، أي نأيها. ألم تدْرِ أن الحكيم ما إن تمس أنامله الشيء الجميل حتى ينهار أمله فيه؟

لقد كانت تجربة الحب مع ساشا مزدوجة العقم. كانت عقيمة على صعيد الحب لأنها لم تدم سوى ليلة واحدة لم تخلف غير ذكرى باهتة. وعقيمة على صعيد الفن لأنها لم تكن مؤلمة محرقة، جديرة بالتصعيد فنياً. كانت تجربة سلبية خالصة لم تمكّن الحكيم من ممارسة لعبته الأثيرة في نصب تماثيل من ذهب ثم في تحطيمها. ولهذا فضّل عليها بلا منازع تجربته مع إيما دوران، تلك التجربة التي أتاحت له أن «يلعب»، أن يهرب من واقع الحب إلى مثاله، ومنه إلى سماء

١٠ ـ المصدر نفسه، ص ٩٢.

١١ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٨.

الفن[١٢]. إن ميزة إيما على ساشا هي أنها لم تضع نفسها تحت متناول يده، وأبت إلا أن تكون كوكباً نائياً له سحره الذي لا يطاله طائل:

«إنني لم أزل أحب إيما لأنها شيء بعيد... غير موجود في كل وقت... يصل إليّ غناؤها من نافذتها كأنه شعاع يأتيني من بعيد. إنها أعطتني بعض أسرار نفسها وجسمها... ولكنها مع ذلك ليست في يدي، شأنها شأن الطبيعة التي تعطينا وتستعصي علينا. إن الحب قصة لا يجب أن تنتهي. قصة إيما مستمرة لا تريد أن تنتهي. إن جوهر الحب مثل جوهر الوجود لا بد أن يكون فيه ذلك الذي يسمونه المجهول أو المطلق. إن حمّى الحب عندي هي نوع من حمّى المعرفة واستكشاف المجهول والجري وراء المطلق... ماذا يكون حال الوجود لو أن الله قذف في وجوهنا نحن الآدميين بتلك المعرفة أو ذاك المطلق الذي نقضي حياتنا نجري وراءه؟ لا أستطيع تصور الحياة يومئذ... فكل ما نسميه جمالاً وفكراً وشعوراً ليس إلا قبسات النور التي تخرج أثناء جهادنا وكدّنا وجرينا خلف المطلق والمجهول. لو أن إيما قبلت أن تترك حجرتها كما عرضت عليها وتأتي لتقطن معي في حجرتي لكان حظها عندي حظ ساشا. هنا الفرق بين الغرام والزوجية. إني أدرك الآن لماذا يفتر الحب الملتهب بين الخليلين إذا تزوّجا، وقد يعود إلى سابق اشتعاله إذا عادا خليلين، لكل منهما حياته المنفصلة. إن الانفصال هو الذي يغري بالاتصال...»[١٣].

إن الانفصال يولّد بلا شك الرغبة في الاتصال. هذه حقيقة وجودية لا سبيل إلى نكرانها. ولكن المشكلة مع الحكيم أنه مسخ هذه الحقيقة إلى لعبة. فما دامت حمى الحب عنده نوعاً من حمى المعرفة واستكشاف المجهول، فليس عليه إذاً إلا

١٢ ـ استلهم الحكيم على حد علمنا عملين فنيين من تجربته مع إيما دوران: مسرحية **أمام شباك التذاكر القصيرة** ورواية **عصفور من الشرق**.

١٣ ـ المصدر نفسه، ص ٩٢ ـ ٩٣. ويبدو أن الحكيم أخلص لفكرته هذه إلى حد لبس معه أبشع لبوس الرجعيين. فقد كتب في مستهل حياته الفنية مسرحية **المرأة الجديدة** ليعارض فيها بعنف سفور المرأة بحجة «القلق والخوف على الشباب من أن ينصرفوا عن الزواج ما دامت المرأة قد خرجت لهم سافرة، وأن يجدوا في تقارب الجنسين وسهولة الاتصال بينهما ما يطفئ رغبة التلاقي عن طريق الزواج» (انظر في المسرح المنوع مقدمة **المرأة الجديدة** المكتوبة عام ١٩٥٦).

أن يؤجج في نفسه حمى الحب بالهرب من كل سانحة للاتصال. فالحبيب يجب أن يظل مجهولاً وإلا كفّ عن أن يكون حبيباً. ولكن هل أحبّ الحكيم إيما دوران حقاً؟ إن غاية الحب هي الاتصال في خاتمة المطاف، والحال أن الحكيم أراد من إيما كل شيء إلا الاتصال. كانت غايته من هيامه بها الانفصال وحرقة الانفصال. فقد ظل قلب إيما مفتوحاً له بالرغم من الخصومة التي نشبت بينهما، بيد أنه تجنب عن وعي وتصميم معاودة طرقه. أفليس الانفصال، كما سيبين لنا الحكيم ذلك بلا لبس في مسرحية **الخروج من الجنة**، هو ما يوقظ في الإنسان موهبته الفنية ويشحذها ويؤجج جذوتها؟ والحال أن إيما ـ والمرأة بشكل عام ـ عند الحكيم ليست غاية في ذاتها، وإنما وسيلة لغاية أخرى هي الفن. إنها ذاته التي يعشق عندما يعشق، وبتعبير أدق ذاته الفنية. وإنما مع هذه الذات يريد الاتصال لا مع الحبيب. ألا يقول لنا بصراحة إنه اختار راضياً طائعاً أن يظل جدار الانفصال قائماً بينه وبين إيما حتى يثمر الحب المفجوع والقلب الملتاع آية من آيات الفن؟

«لقد كنت أصالح إيما يوماً لأخاصمها شهوراً. ولقد كانت تشاء الظروف أن أقابلها في المصعد وجهاً لوجه وتسنح فرصة الصفاء واللقاء. ولكنني كنت أقول في نفسي: علامَ الصلح وأنا لم أزل مع الفن في خصام؟»[١٤].

واضح إذاً أن توفيق الحكيم يلعب مع الألم، يصطنعه اصطناعاً، حتى يتاح له ذات يوم أن يصعدّه، أن يفقأ دمّله في عمل فني. ولكن المشكل مع الألم أنه لا يصطنع اصطناعاً مهما جهد الإنسان في الكذب على نفسه وإيهامها. إن الألم والإرادة متنافيان لا يلتقيان. هذا هو سر حلقة الفراغ التي يدور فيها توفيق الحكيم: إنه **يريد** أن يتألم. إنه يعلم، وهو الذي غالباً ما حلا له أن يطالع حياة العظماء والفنانين، أن الألم كان في الغالب حافز الفنانين الأول على الإبداع. ولقد رأينا كم تأرّق الحكيم إلى الفن وكيف منح شيطانه قطرات دمه وخلجات نفسه وريعان شبابه علّه يضفر فوق هامه إكليل الخلود. ولكن أنى للحكيم أن

١٤ ـ **زهرة العمر**، ص ١٢٢.

يعرف الألم ـ ضريبة كل فنان ـ وهو الذي اختار أن يضع الحياة والفن على طرفي نقيض؟ إن الألم، كالفرح، مظهر أساسي من مظاهر الحياة، فكيف للحكيم أن يتألم وهو الذي رفض من البدء أن يحيا؟ ما العمل إذاً؟ ليس ثمة من حل إلا **اصطناع الألم**. وقد اصطنع الحكيم الألم برفضه، كما رأينا، الخضوع لأحكام الزمان والمكان. لقد رفض الطفولة كما قال لنا وهو طفل، وعاش أحياناً الحاضر في المستقبل والمستقبل في الحاضر، وتصوّر نفسه أنه يعيش في غير عصره حتى يستطيع ذات يوم أن يهتف بصديقه أندريه: «آه، إنك لن تقدر آلام من يعيش في غير عصره»[١٥]. كما اصطنع الألم بإصراره على الانفصال عن إيما في الوقت الذي كان فيه الاتصال ممكناً. وإذا كان صحيحاً أن الفنان ما هو كما يقول الحكيم «إلا رجل عرض قلبه ونفسه للتشريح العام أمام البشرية والزمن»[١٦]، فلا غرو أن يكون الحكيم قد وجد نفسه فارغة عندما أراد أن يعرضها للتشريح العام. لقد ظن أن تمرده على نواميس كيانه الزمانية والمكانية وانفصاله المصطنع عن إيما دوران يمكن أن يملآ قلبه بآلام ما عرفها الآدميون وأن يفجرا بالتالي ينبوع الفن في صخرة روحه وصحرائها.ولكن ماذا كانت النتيجة؟ سراب في سراب باعترافه هو:

«إني أنتظر الأبد. أنتظر السراب الذي لن يأتي. أنتظر الوصول إلى مفتاح حياتي وسرّ غدي. بل أنتظر على الأقل علامة واحدة تدلني على أن ما أنفق من وقت وجهد وألم في البحث لم يضع عبثاً»[١٧].

عمَّ يبحث الحكيم؟ أعن شيء يقوله؟ كلا، فنفسه خاوية كصحراء بلقع. ولئن تقلّب على أحرّ من الجمر فما ذلك إلا سعياً منه وراء ما يسميه هو نفسه بأسلوبه الخاص. والحال أن الأسلوب الخاص هو البديل الوحيد أمام الأديب عندما لا يكون في جعبته شيء محدد يريد أن يقوله:

١٥ ـ المصدر نفسه، ص ١٣٩.

١٦ ـ **تحت المصباح الأخضر**، ص ١٠٥.

١٧ ـ **زهرة العمر**، ص ١٢٢.

«انكببت أكتب وأكتب مخطوطات... كان مصيرها كلها التمزيق... إنها سهول من الصحارى والرمال تصوّر لنا سراباً بعيداً لن نبلغه أبداً. سهول من الأساليب المختلفة، كلها السهل الممتنع. يحسب القارئ أنه محيط بأسرارها، واضع اليد على مفاتيحها، مستطيع أن يبلغ مبلغها لو أمعن في السير والبحث والكتابة، فيسير ويسير متوهماً في كل خطوة أنه يبصر أسلوبه الخاص المنشود يلمع فوق تلك السهول، ولكنه ما يبصر غير سراب»[١٨].

هذا البحث المضني اللامجدي عن **الأسلوب** يسلط الضوء ساطعاً على الحلقة المفرغة التي كان الحكيم يدور فيها وكأنه معصوب العينين. وبالفعل، كيف يخطر بباله أنه مستطيع أن يجد «أسلوبه الخاص» وهو الذي لا يجد بعد في نفسه شيئاً يريد أو يستطيع قوله؟ **إن حياته نفسها ليست بذات أسلوب، فكيف يمكن أن يكون لكتاباته أسلوب؟**

«عزيزي أندريه: هل أنت تفهمني؟ وهل تقدِّر ما أنا فيه؟ إنها دائماً حالة القلق والبحث والتنقيب عن الأسلوب. ولكن انتظر، ماذا أريد أن أقول؟ هل لي الحق في أن أتكلم في الأدب؟ مع ذلك إني أتقطّع شكاً وقلقاً وبحثاً يا صديقي أندريه، لا عن أسلوب الأدب وحده، بل عن أسلوب حياتي»[١٩].

وتمر بالحكيم بالطبع لحظات إشراق يدرك فيها الحقيقة، حقيقة لاجدوى البحث عن أسلوب لمضمون لما يوجد بعد:

«آه لكلمة أسلوب!... ثم بدأت أبصر... لقد تبيّن لي بعد طول الجري والجهد أن الأسلوب أحياناً حجة الكاتب الذي لا يجد ما يقوله... إن الذي عنده ما يقوله للناس يُخرِج بكل بساطة ما لديه من كنوز...»[٢٠].

وماذا في حياة الحكيم يومذاك ليقوله أو يخرجه؟ إن الحكيم نفسه هو الذي يجيب عن هذا السؤال وإن بسخرية جميلة:

---

١٨ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٠ ـ ١٢١.

١٩ ـ المصدر نفسه، ص ١١٧.

٢٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٤.

«يا إله السموات والأرض، المدعو توفيق الحكيم ولد وشبّ ونما وكاد يدنو من الثلاثين وهو لم يزل يدب على الأرض ويعيش بالمصادفة، والمصادفة غير قديرة على صنع حياة محبوكة الأطراف، آه... إن حياتي مفككة كالقصة المفككة أو الهيكل المزعزع الأركان، أنا الذي لا يحب في الفن غير قوة البناء...»[٢١].

ويبدو أن هذا التناقض بين حياة الحكيم «المفككة» وبين الفن القوي البناء قد تسلط عليه، وهو المهندس بطبيعة روحه، كوسواس الخطيئة:

«أنا أحب بطبعي البناء السليم في كل خلق، ولا شيء يرضي غريزتي الفنية مثل الصحة في البناء، سواء كان هذا البناء لهيكل آدمي أو فني... وقد تستطيع أن تعلل حبي لصحة البناء بأني معتلّ بناء الجسد، فنحن لا نحب أحياناً إلا ما ليس في يدنا»[٢٢].

ها نحن ذا قد عدنا إلى المعارضة الخالدة التي يقيمها الحكيم بين الفن والحياة: فلكأن التناقض بين حب الحكيم صحة البناء في الفن وبين اعتلال بناء جسمه[٢٣] كان حافزاً له على تقديم الفن على الحياة وعلى إيثاره عليها.

ولكن الحياة لا تستطيع أن تنتظر إلى ما لا نهاية سعي الحكيم وراء «أسلوبه الخاص». لا تستطيع أن تتريث إلى ما لا نهاية على الحكيم وهو يضيّع أسلوب حياته من أجل الاهتداء إلى أسلوب الفن، ويفني صحة جسمه من أجل صحة بناء الفن. وإذا كان عاجزاً عن أن يقرر بنفسه، فإن الحياة زعيمة بأن تقرر بالنيابة عنه. ولقد جاء قرارها هذا في صورة برقية بعث بها والده إليه وهو غارق في «حمى الخلق الفني». كانت البرقية تقول: «احضر بأول مركب... تعيينك تقرر». وتسلم بعد ذلك خطاباً يوضح له والده فيه إمكانية تعيينه في وظيفة ما بالنيابة العمومية. وعندئذ:

«عندئذ شعرت بما يشعر به ملاك في السحب وهو يهوي إلى الأرض. أنا؟ أنا

---

٢١ ـ المصدر نفسه، ص ٦١ ـ ٦٢.

٢٢ ـ المصدر نفسه، ص ٧٦.

٢٣ ـ هذا الاعتلال كان في غالب الأحيان إرادياً كما رأينا.

الذي يعيش في سماء الفن يفكرون له بوظيفة من الوظائف! هؤلاء الناس قد جنّوا من غير شك! كيف يخطر على بالهم أن يوظّفوا ملاكاً من ملائكة السماء؟»[٢٤].

ولكن «القدر» لا يُردّ له سيف. ولا يجد «ملاك السماء» بداً من العودة، من هجر باريس جنته وخليلة روحه. ويكتب إلى صديقه أندريه:

«بعد بضع ساعات أكون قد فارقت باريس المحبوبة... وغداً تكون الباخرة قد أقلعت حاملة **جثماني**. وإن سئلت عن الروح، قل روحه في قاعة كونسير بلييل...»[٢٥].

ويعود عاشق أبولون إلى مصر ليعيش حياة كلها «إطراق طويل وابتسامة حزينة ويأس قاتل وتحرّق دائم وأيام تجري كالدموع الباردة...»[٢٦].

ولكن الحال لن تدوم على هذا المنوال طويلاً. فسرعان ما عاد، بعد انتسابه إلى السلك القضائي، يخوض «المعركة الكبرى». وتنتهي **زهرة العمر** بصيحة أخيرة يوجهها إلى أندريه:

«أندريه... أندريه... أخشى أن يحطّمني المجتمع... يحطم الفنان فيّ... يجب أن أقاوم وأجاهد... أليس كذلك يا أندريه... أأرضى أن تطويني الحياة وترغمني على ما لا أريد... فيمَ إذن كان جهادي الطويل في سبيل الفن؟ فيمَ كانت الأعوام الطوال التي أنفقتها قراءة واطلاعاً وتحصيلاً وتكويناً وممارسة ألوان الفن وأنواع العلم وفنون المعرفة... لقد أردت أن أكون كاتباً وسأكون ولكن... ولكن كيف يا صديقي أندريه؟»[٢٧].

٢٤ ـ المصدر نفسه، ص ١٥٣.

٢٥ ـ المصدر نفسه، ص ٣٥، وبلييل هي أشهر صالة للموسيقى الكلاسيكية في باريس.

٢٦ ـ المصدر نفسه، ص ٥٥.

٢٧ ـ المصدر نفسه، ص ١٨٧.

العصفور الشرقي

عصفور من الشرق هي صيغة فنية لقصة علاقة ـ أو لاعلاقة ـ توفيق الحكيم بإيما دوران. كل ما هنالك أن الحكيم سمى نفسه في هذه الرواية بمحسن، مثلما فعل أصلاً في **عودة الروح**، كما أطلق على إيما دوران اسم سوزي ديبون. وبالطبع ليس من حقنا نحن، ولا يعنينا أصلاً، أن نبين مدى التطابق بين الواقع والخيال، بين الحكيم ومحسن، أو بين إيما وسوزي. ذلك أن **عصفور من الشرق**، مثلها مثل **عودة الروح**، عمل فني. والعمل الفني يجب أن يستقي دلالته من ذاته لا من خارجه.

وميزة **عصفور من الشرق** كعمل فني تكمن في أن ما سنسميه بـ «آلية الحب» عند توفيق الحكيم قد استوفت فيها أبعادها كاملة. وهذه الآلية هي التي سنتولى تشريحها هنا.

تنفتح رواية **عصفور من الشرق** على محسن وهو يتأمل، تحت المطر الغزير، تمثال الشاعر ألفريد دي موسيه في ميدان الكوميدي فرانسيز بباريس. تحت المطر الغزير: إن هذه العبارة لبالغة الأهمية، ولا نظن أنها وردت على قلم الحكيم صدفة. فالمطر الغزير قد ألجأ الناس إلى «مظلات المشارب والحوانيت ومداخل المترو»، ومحسن هو الآدمي الوحيد الذي «ثبت لهذا المطر» ليتأمل تمثال الشاعر. هي إذاً دعوة محسن الفنية، هذه الدعوة التي تميزه عن سائر البشر، أو التي يريد بالأحرى أن يتميز بها عن سائر البشر.

هذا التفرد الذي يتلذذ به محسن يجد ظاهراً من مبرر عميق له في العبارة التي نقشت على قاعدة التمثال: «لا شيء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم».

طريق محسن محدد إذاً من الصفحة الأولى: الألم ولا شيء غير الألم سيكون سبيله إلى عظمة التفرد. ولكن كيف السبيل إلى الألم؟

إن تجربة محسن مع سنية في **عودة الروح** لهي كالمنارة الهادية: الحب الخائب المفجوع هو سبيل الألم. فانطلاقاً من تلك التجربة، أو بالأحرى من تلك التجربة المنزلة منزلة الفرضية واللعبة العقلية، يشرع محسن بتركيب «آلية الحب» الجديد. إنه سيوقع نفسه أسير عيني امرأة، زرقتهما بلون الفيروز: وسيبني لهذه المرأة تمثالاً من ذهب في معبد قلبه، يناجيه ويبثّه أشواقه وأحلامه. ويوم يتحطم هذا التمثال عند اصطدامه بنموذجه أو واقعه وينكشف «وجه الحقيقة»، يكون قد أصبح لمحسن قلب تتقطع نياطه بألم متفرد بين آلام البشر.

ولنفصّل.

إن القارئ لـ «**عصفور الشرق**» ما إن يتقدم فيها خطوات حتى تتوضح له صورة محسن وقد تجسد فيه نموذج المراهق العاشق. فهو دوماً غارق في تأملاته، تائه مع خيالاته، شارد مع أحلامه. إنه المراهق الأزلي السابح في عالم من الاجترار الذاتي. لذلك ينبغي ألا يصدم القارىء عندما يتبين أن محسناً، فارس الغرام ذاك، لا يعلم شيئاً عن معبودته، ولا يدري حتى اسمها، وكل ما يعرفه عنها هو أنها قاطعة تذاكر في مسرح الأوديون، وكل ما يفعله هو أنه يأتي يومياً إلى شباك المسرح وينتظر أن ينفضّ الناس ويخلو المكان ثم يتقدم إلى الفتاة قائلاً: «بونجور مدموازيل»، فتردّ عليه التحية، فيقف يطيل النظر إليها صامتاً، ثم يتحرك قائلاً: «أورفوار مدموازيل» ويمضي لشأنه. هذا كل ما يفعله يومياً، ومنذ أسابيع[1].

ولعل هاتين العبارتين اللتين هما كل ما يتفوه به محسن في هذا الحوار الصامت الذي يجريه في باطن نفسه بينه وبين معبودته تلخصان خير تلخيص عالم الحكيم، ذلك العالم الذاتي الذي قطعت فيه جسور الاتصال مع الآخر. إن «بونجور مدموازيل» هي الإشارة إلى أن الحوار قد بدأ، و«أورفوار مدموازيل» هي

١ ـ **عصفور من الشرق**، كتاب الهلال، ص ٥٦.

الإشارة إلى أنه قد انتهى. وليس يهم بعد ذلك أن تكون الفتاة قد تكلمت أو لم تتكلم. إنها بالنسبة إلى محسن قد تكلمت، وعلى خير ما يكون الكلام. تكلمت بصمتها. ولولا صمتها هذا لما أمكن لمحسن أن يكلمها أو يفهم عنها. ولئن أنزلها من نفسه منزلة المعبودة، فليس ذلك لأنها مخاطَبة، وإنما لأنها جسم وسيط أتاح له أن يخاطب ذاته.

هذا الحوار الصامت، هذا الصمت المتكلم، هذا الإبحار المونولوجي في عالم الذات، هو الذي يمكّن محسناً من أن يحرق مرحلة الواقع ويقفز فوراً إلى مملكة الخيال، فيحوّل قاطعة التذاكر إلى ملكة ليس لها بين الملكات مثال، تتربع سدة عرش ليس له بين العروش مثال:

«أراها في شباكها، تشرق على الناس بعينين من فيروز، وهم يمرون أمامها الواحد تلو الآخر، من كل جنس ومن كل طبقة، فيهم الفقير مثلي، وفيهم الموسر مثل ملك الملوك... نعم! يمر بين يديها كل يوم هذا الموكب، وهي تبتسم من شباكها بين آن وآن، دون أن يعرف أحد سر قلبها»[2].

وطبيعي أن مثل هذه التصورات، أو الشطحات ما فوق الواقعية، لا بد أن تقابل بابتسامة استخفاف ساخر من قبل الآخرين، وحتى من قبل صديقَيْ محسن. فهذه جرمين تتساءل:

ـ أهذه المرأة في باريس؟.. أم في كتاب ألف ليلة وليلة؟

وهذا أندريه يقول بدوره:

ـ وهذا الشباك أين هو؟... في أي قصر سحري؟

إن محسناً لا يعشق إذاً قاطعة تذاكر، وإنما هو يهيم بملكة. ملكة تقيم في قصر ليس له شبيه حتى في قصور ألف ليلة وليلة. تقيم في عقل محسن وفي مخيلته. ملكة لا سبيل إلى مقارنتها بأي امرأة موجودة في الأرض، بل لا سبيل حتى إلى

٢ ـ المصدر نفسه، ص ٥٠. ترى أصدقة أحب محسن قاطعة تذاكر، أم أن اختياره وقع عليها على وجه التحديد لأنها قاطعة تذاكر، تتعامل مع الناس من وراء شباك ولا تسمح لهم بالتالي بالدنو منها أكثر مما ينبغي، محتفظة بكل ألق الكوكب النائي، واقية نفسها من مصير المصباح الضئيل؟

الاتصال بها. ولهذا فإن محسناً يُفاجأ ويهبط من عالي سمائه عندما تقول له جرمين إنه قادر بعشرين فرنكاً، ثمن قارورة عطر أو باقة زهر، أن يشق طريقه إلى قلبها، ولا سيما أنه «لا توجد امرأة في باريس ترفض باقة من الزهر».

ولكن هل أحب محسن قاطعة التذاكر إلا لأنه ليس في باريس كلها امرأة مثلها؟ ومن هنا كان رفضه القاطع لاقتراح جرمين واتهامه إياها بأنها تمزح: فمعبودته جديرة بأن يضع تحت شباكها قلبه كله، وهي لا تشترى بعشرين فرنكاً وإنما بحياته كلها. إن محسناً لا يستطيع إلا أن يرفض اقتراح جرمين ولو كان هو السبيل فعلاً إلى شق طريقه إلى قلب معبودته؛ ذلك أنه لو أخذ به لأنزل **الملكة** عن عرشها وأخرجها من **قصرها المسحور** مسوّياً بينها وبين سائر نساء الأرض. وفي هذا أولاً طعنة له، هو الذي لا تليق به إلا امرأة ليس لها بين نساء الأرض شبيه، وفي هذا ثانياً إحباط للعبته:[٣] اللعبة التي أسميناها لعبة الحلم والواقع.

إن محسناً يريد أن يتألم. فقطار حياته قد تحدد خط سيره من الصفحة الأولى وهو واقف تحت المطر يتأمل العبارة التي نقشت على قاعدة تمثال كبير شعراء فرنسا الرومانسيين. والألم يكون أعظم كلما كانت خيبة الحب أكبر. والخيبة تكون أكبر كلما كان الطلاق بين واقع المرأة وتمثالها، بين قاطعة التذاكر والملكة، أكبر. والقارئ ماكان ليكتشف أنه أمام لعبة لولا الخطأ الفني الفادح الذي ارتكبه الحكيم في الفصل الخامس.

٣ ـ إنه لمما يؤكد وجود هذه اللعبة أن نقارن بين السبب الذي يفتشر به محسن في **عصفور من الشرق** رفضه اقتراح جرمين تقديم باقة زهر أو قارورة عطر إلى سوزي، وبين السبب الذي يفتشر به الحكيم في **زهرة العمر** امتناعه عن إهداء «الأزهار الجميلة والعطور اللطيفة» إلى إيما. ففي **زهرة العمر** يفسر الحكيم ذلك بأنه «الشغف الجنوني بالتميز والإغراب». أما في **عصفور من الشرق** فإنه الخوف على تمثال سوزي الملكي، بله الملائكي. هذان التعليلان للموقف الواحد ـ ودليلنا على أنه موقف واحد هو أن محسناً استعاض عن الزهر والعطر ببغاء في قفص تماماً كما فعل الحكيم في **زهرة العمر** ـ هما خير برهان على التبديل القصدي لزاوية الرؤية بين الرسائل والرواية. إن هذا التحوير الفني للموقف الواقعي ينفي أي شبهة من المجانية عن عالم الحكيم ويؤكد أن هذا الأخير واعٍ تمام الوعي طبيعة اللعبة التي ينسج خيوطها بذكاء ومهارة.

إن كل شيء في **عصفور من الشرق** يجري من خلال عيني محسن ومن وجهة نظره، باستثناء مطلع الفصل الخامس وحده. ففي هذا المطلع يلجأ الحكيم إلى طريقة السرد الموضوعي ليصور لنا سوزي ديبون على حقيقتها، لا كما يراها محسن. فإذا بقاطعة التذاكر تتكشف عن أنها أبعد ما تكون عن عرش الملكات. فهي ليست إلا مستخدمة بسيطة ارتضت بأن تقيم علاقة جسدية مع صاحب المسرح، المسيو هنري، من غير أن تكون مولعة به، وتتحمل سطوته ونوبات غضبه وشتائمه طمعاً منها في الحفاظ على لقمة عيشها على الأرجح.

هذه هي «الملكة» التي هام بها محسن والتي لم يجرؤ على تقديم باقة زهر أو قارورة عطر إليها حتى لا ينزل بها عن عرشها! ولا نعتقد أنه سيكون من الصعب على القارئ أن يتصور سلفاً الخيبة التي سيمنى بها محسن يوم يكتشف **وجه الحقيقة**. ولكن من حق القارئ أن يتساءل في الوقت نفسه عن السبب في عناد محسن في تفادي كل محاولة لمعرفة الحقيقة وإصراره على تحاشي أي محاولة للمقارنة بين صورة الفتاة الحقيقية وبين الصورة التي بناها لها في مخيلته؟ كما أن من حقه أيضاً أن يتساءل لمَ اضطر الحكيم إلى التدخل المباشر في مجرى الرواية باتباعه طريقة السرد من الخارج في جزء من فصل واحد وحيد من رواية تتألف من ثمانية عشر فصلاً ليكشف القناع عن حقيقة سوزي ديبون؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تكاد تكون بديهية. إنها أولاً وقبل كل شيء فلسفة توفيق الحكيم ونظرته إلى المرأة ككائن سالب يستمد قيمته لا من ذاته، بل من نظرة الآخر إليه، وعلى وجه التحديد نظرة الرجل:

«إن المرأة مثل القمر... أقصد بمعناه الفلكي لا الشعري؛ فهي لا تشع ضوءاً من داخل نفسها، بل تعكس الضوء الآتي إليها من شمس عقل الرجل. هي كالقمر كائن سلبي وسطح معتم في ذاته، لا يسطع إلا بما ينعكس على قلبها ورأسها من تفكير الرجل وإحساسه»[٤].

وهي ثانياً لعبة الحلم والواقع. فلو عرف محسن الحقيقة من البداية لما عرف

٤ ـ **حماري قال لي**، ص ١٠٦.

طريقه إلى «مملكة الخيال»[٥]، ولما أمكن له أن يصاب بخيبة ولا أن تتمزق نياط قلبه ألماً. وبالمقابل، لو أن القارئ لم يعرف الحقيقة لما استطاع أن يفهم خيبة محسن ويفسرها. ولكن نظراً إلى أن القارئ عرف الحقيقة من البداية لا من النهاية، ومن خلال تدخل الكاتب لا من خلال عيني محسن، لذا فلن يكون إلا كالمتفرج الذي يشاهد لعبة قد تكون طريفة ولكن معلومة النتائج سلفاً.

وهي ثالثاً وأخيراً ما يمكن أن نسميه بلعبة التحقيق السوبرماني للذات في الحلم. فبالحلم يُنمّي الفنان الذي في الانسان نفسه إلى العالم الأعلى المفارق لعالم العاديين من البشر، وبالخيال يرتقي الإنسان إلى عالم علوي عبقري لا تطؤه أقدام أسارى الواقع من البشر. وليس من قبيل الصدفة أن يتذكر محسن وهو جالس في المقهى أمام مسرح الأوديون عمه سليم في **عودة الروح**، اليوزباشي سليم الذي كان إنساناً عادياً بكل ما في الكلمة من معنى إلى أن أحب سنية كما أحبها محسن، فصار يقضي الساعات الطوال في «قهوة شحاته» وأنظاره شاخصة إلى نافذة سنية وقلبه عامر بـ «إحساسات عليا»، ينتظر «شيئاً جميلاً يرجو أن يحدث ولن يحدث»، وفي هذا الانتظار كان «كل جمال الحب». ولكن سنية، بعد طول انتظار، أعرضت عن سليم كما أعرضت عن محسن، فما وجد اليوزباشي مناصاً من أن يسلم أمره إلى الواقع ويهجر كل حلم؛ وهكذا تزوج من إحدى قريباته وأنجب منها ولدين و«أصبح ذا جسم ممتلئ وكرش محترم. أما شارباه القائمان فقد هوت بهما الأيام، واتخذت حياة هذا الرجل الشكل المألوف في حياة الملايين من هذا النمل البشري»[٦].

ولو كان الخيار في يد محسن لاختار الشيء الجميل الذي لن يأتي. وما الحاجة أصلاً إلى أن يأتي، ما دام مجيئه يعني ذبول تلك «الإحساسات العليا» وتحوّل الكائن المتفرد، المتأله بتأليهه معبوده، إلى واحد من «ملايين هذا النمل البشري»؟

ولكن الخيار في يد توفيق الحكيم لا في يد محسن. والحكيم يريد لمحسن أن

٥ ـ عنوان أحد فصول **عصفور من الشرق**.

٦ ـ **عصفور من الشرق**، ص ٦٢ ـ ٦٣.

يتألم. يريد للحلم أن ينتهي، وللصنم أن ينهار، وللحب أن يفجع، كيما يتفجر في خاتمة المطاف ينبوع الفن. إذاً، لا مفر أمام محسن من بناء جسور الاتصال ومن ولوج عالم الواقع.

وهكذا، على حين غرة، ينقلب محسن وقد سئم الانتظار إلى فيلسوف «واقعي»:

«إن سر تعاستنا هو أننا نعيش في هذه الحجرات المغلقة... إننا نجهل الواقع وطرائقه المباشرة... لا شيء يكتسب بالخيال في هذه الحياة!»[٧].

ولكن الرد على هذه التبريرات ـ تبريرات إقدامه على ما هو مقدم عليه من هجر لمملكة الخيال ـ يأتيه في صورة هجاء عنيف للواقع والواقعية على لسان صديقه الآخر، إيفان، ذلك المنفي الروسي المتصوف الأشبه بالعراف في التراجيديا اليونانية:

«الواقع والطرق العملية المباشرة؟... تلك بالضبط كل حياة الحيوان!... الفاصل الوحيد بين الإنسان والحيوان هو الخيال. إن اليوم الذي يستطيع فيه الحيوان أن يحيا دقيقة واحدة خارج الواقع والمادة، اليوم الذي يستطيع فيه الحيوان أن يمضي الليل يحلم في غابته المقمرة بدلاً من مطاردته الفريسة، هذا اليوم يكون آخر عهده بالحيوانية. الحلم هو العالم العلوي الذي لا يدخله حيوان!...الخيال هو تاج السيادة والسمو الذي تميّز به الإنسان»[٨].

وكما أن المأساة ما كانت لتقع في التراجيديات الإغريقية لو صدّق أبطالها من البداية تنبؤات العرافين، كذلك فإن **قدر** محسن أن يتجاهل نبوءة إيفان وإلا فلن تكون هناك **مأساة**.

ويدور دولاب الأحداث. ويتمكن محسن، بعد أن حزم أمْره، من شق طريقه إلى قلب معبودته، بواسطة ببغاء في قفص[٩]. ولكم كانت دهشته عظيمة عندما

---

٧ ـ المصدر نفسه، ص ١٠٤.

٨ ـ المصدر نفسه.

٩ ـ ترى هل يفترض فينا أن نرى في الببغاء الذي لا يعرف سوى أن يقول «أحبك، أحبك» رمزاً لاستحالة الاتصال مع الآخر حتى في الحب؟

رأى أن المسألة أهون بكثير مما تصور! هذه السهولة التي انقلب بها الحلم واقعاً هي التي جعلت الفتور يدبّ في قلب محسن من اللحظة الأولى، من القبلة الأولى. القبلة الأولى؟ إنها «حقيقة واقعة الآن، لا وهم فيها ولا غموض... آه لأولئك الخياليين عندما يُعطون فجأة «الحقيقة»! نعم، فجأة، أي قبل أن يترك لهم زمن يسبغون فيه على تلك «الحقيقة» أردية الخيال الموشاة!... إنهم يتلقون جسماً غريباً ومادة عارية، لا يعرفون ماذا يراد بها. إن الحقيقة عملة لا تجوز في مملكة الأحلام»[10].

ولعل صدمة «القبلة الأولى» لم تكن كافية. وها هو ذا أندريه يجهز على ما تبقى من الصنم:

«أرأيت أنها فتاة ككل الفتيات؟... وعاملة كآلاف العاملات؟... تلك التي أسكنتها قصراً من قصور ألف ليلة وليلة، وجعلتها تنظر من عليائها إلى مواكب الناس المتدفقة تحت شباكها...»[11].

ولم ينبس محسن ببنت شفة رداً على سخرية صديقه. وماذا في وسعه أن يقول له وهو يحس «إحساس من يهوي إلى الأرض، وكأن قيم الأشياء في نظره قد تضاءلت، وكأن الحياة نفسها قد تجردت من غطائها فبدت كتمثال مصبوب من السخف»؟ ويترك الفتى صديقه وهو يشعر «بفراغ في مادة نفسه، لا يدري بعد اليوم بماذا يملؤه!»[12].

ولكن الهزيمة، استكمالاً لشروط المأساة/اللعبة، غير جائزة من القبلة الأولى. صحيح أن آدم أدرك بمجرد أن عضّ على التفاحة أنه سقط من نعيمه، ولكن التفاحة لا تزال هي التفاحة، وبالرغم من الدود الذي ينخر قلبها فإنها لا تزال محتفظة بحلاوتها. حلاوة الأرض البكر. الجحيم نفسه يظل قريباً من النعيم ما دام جديداً، ولكن الويل للساقط فيه ساعة تأخذ حتى هذه الجدة بالتلاشي. وها

١٠ ـ **عصفور من الشرق**، ص ١٢٤.

١١ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٦.

١٢ ـ المصدر نفسه.

هو ذا محسن قد بدأ يعتاد على هذه الجدة، فقد أضحى «يأكل ويشرب وينام في الحقيقة»، ولم يعد صوت غناء سوزي هو الذي يوقظه، وإنما بات نؤوم الضحى لا ينهض من فراشه حتى يكلّ النوم.

نبوءة العراف إذاً على وشك أن تتحقق: **الحقيقة عملة غير جائزة في مملكة الأحلام.** وتحقق هذه النبوءة يهدد المأساة / اللعبة في الصميم. إن حباً يموت بفعل الاتصال وما ينجم عنه من فتور لا يمكن أن يخلّف ألماً عظيماً، ولا يصنع بالتالي إنساناً عظيماً. إذاً فعلى محسن أن يقتل هذا الحب قبل أن يموت من تلقاء نفسه. عليه أن يحطم الصنم بيديه، لا أن يدعه يتفتت بفعل تقادم الزمن. وبكلمة واحدة: عليه أن يسرع في اكتشاف حقيقة سوزي. وما أسرع ما يكتشف هذه الحقيقة! في أسبوعين من الزمن، وبفاصل لا يتعدى أربع صفحات من الرواية. أجل، أربع صفحات هي كل الفاصل بين القبلة الأولى وبين جلسة مطعم الأوديون حيث يفاجئ «المسيو هنري»، عشيق سوزي الحقيقي، الحبيبين، فيكون الانهيار والقطيعة.

والحقيقة أن الحكيم بلغ قمة الإبداع الفني في وصف انهيار الصنم. ولا غرو، فهو مشهده المأثور والأقرب إلى قلبه وفلسفته. إن الصنم المنهار هو الصنم الذي ما عاد يجيب، هو الصنم الذي يعود إلى أصله وحقيقته الأولى، حجراً أصم أبكم. هو كالقمر وقد احتجبت عنه شمسه. هو الصمت الأخرس الذي لا يسمح بحوار. وكذلك أمست سوزي. فهي ما كادت تبصر هنري «حتى تغير وجهها وانقلب كل شيء فيها رأساً على عقب»، وطلبت من غلام المطعم مجلة مصورة «جعلت تتأمل صورها في صمت كأنها غير حافلة بوجود محسن». ويغلي الدم في رأس الفتى ويبدأ الحوار المر، العقيم، بين صانع الصنم وبين الصنم الذي ما عاد يجيب:

«قال لها بصوت هامس يقطر مرارة:

ـ أهذا هو صاحبك هنري؟

فلم تجب، فمضى يقول:

ـ لماذا تسكتين الآن عن الحديث معي؟

فلم تجب، فقال:

ـ أريد أن أعرف معنى اهتمامك الآن فجأة بهذه المجلة وهذه الصور؟

فلم تجب. فقال:

ـ تريدين أن تفهميه ببساطة أني إنسان لا خطر له عندك.

فلم تجب. فقال ذاهب الصبر:

ـ وبعد؟... ألا تقولين كلمة؟..

فلم تجب ولم ترفع رأسها ومضت تقلّب الصور، فقال في غضب ساخر مكتوم:

ـ ثقي أن خليلك قد اقتنع الآن كل الاقتناع أنك تفضلين قتل الوقت بمطالعة المجلة على الحديث مع مثلي!... نعم، لقد فهم الآن أني لا أساوي شيئاً في نظرك!

فلم تقل شيئاً، فقال:

ـ لعلك تريدين أن يفهم أكثر من ذلك، فيرى أني لست أكثر من معجب مفتون، من أولئك المغفلين الأجانب الذين ينفقون على الغانيات ويتقبلون في رضى إعراضَهن وإهمالهن وازدراءهن!

فلم تجب ولم تتحرك، فقال:

ـ إنك تحمّلينني من الإذلال ما لا أطيق!... نعم، ينبغي أن أقول لك: إن ما تصنعين بي الآن لكثير، وليس الذي يعنيني من الأمر هذا الحب الهائل الذي ظهر فجأة الساعة فسحرك وجعل منك **تمثالاً من الشمع**... ما أسألك عنه الساعة هو أن تفكري قليلاً في أمر موقفي، وأن تنقذي على الأقل المظاهر، وألا تجعليني ذليلاً أمام حبيبك أو خليلك، إلا إذا كنت تقصدين ذلك، ولأن هذا هو السبيل الذي ترتفعين به في نظره وتصلين به إلى عنايته وحسن التفاته!... وبعد؟ ألا تقولين شيئاً؟ أمصرّة أنت على هذا الصمت المهين؟... إذن... وداعاً يا سيدتي!

ومضى على عجل دون أن ينظر إليها وخرج من المطعم **خروج آدم من الجنة**»[١٣].

وتكرّ الساعات والأيام و«محسن يعيش في ألمه كما يعيش الجريح في دمه». وإن ألمه لمضاعف. ألم لانهيار الصنم، وألم لأنه ذهب ضحية لعبة. أجل، إن لمن سخرية الأقدار أن يذهب اللاعب ضحية لعبة أكبر منه. لقد كان كل ظنه أنه أسرف في الخيال فجعل منه جنته، وإذا به يكتشف أن «الملكة» ليست أبعد ما تكون عن الملكات فحسب، بل هي أيضاً لاعبة ماهرة، أنثى خالدة مجبولة بطين المكر والخداع. فهي قد اتخذت منه وقوداً لإيقاظ حرارة الغيرة في قلب هنري: «آه يا سيدتي!... لماذا فعلت ذلك؟ ولماذا لم تخبريني بشروط اللعب من أول الأمر؟»[١٤].

لماذا؟ حتى ينضاف إلى ألمه ألم. حتى يستطيع الحكيم أن يدين لا سوزي ديبون وحدها، بل كل امرأة وكل روح امرأة على وجه هذه البسيطة. حتى يستطيع أن يحذّر ويقول إن **الرجل لعبة المرأة**، هو الذي يريد أن تكون **المرأة لعبة الرجل**[١٥]. والخطأ الفادح الذي ارتكبه محسن، أو الذي يريد الحكيم أن يجعلنا نعتقد أنه ارتكبه، هو أنه غفل عن أن للمرأة هي الأخرى لعبتها. ولقد سبق لمحسن أن وقع في مثل هذا الخطأ في **عودة الروح**. وفي هاتين التجربتين، اللتين يصح وصفهما بأنهما ذاتيتان، سيجد الحكيم مبرراً في كتبه القادمة، في **الرباط المقدس** على سبيل المثال أو **مصير صرصار**، لكي يحول الصراع بين الرجل ونفسه إلى صراع بين الرجل والمرأة أيضاً. إن الصراع الذي خاضه محسن حتى

١٣ ـ المصدر نفسه، ص ١٣٨ ـ ١٣٩.

١٤ ـ المصدر نفسه، ص ١٤٦.

١٥ ـ حتى يؤكد الحكيم أن المرأة قادرة على أن تجعل من الرجل لعبتها ينفي عنها نفياً قاطعاً صفة الضعف التي جرت العادة على نسبها إليها. فهو يضع الكلمات التالية على لسان حواء، «الأنثى» الأولى على هذه الأرض: «من ذا الذي يسميني ضعيفة؟ يبدو لي أني، منذ عشت على الأرض حتى اليوم، وأنتم تعيشون في غلطة تغذّيها دائماً بلاهتكم معشر الرجال!...وهي أن المرأة ضعيفة... ما من امرأة ضعيفة... إنها تتظاهر بالضعف كما يتظاهر الرجال بالقوة!». (انظر: **عصا الحكيم**، كتاب الهلال، ص ١٥٦).

الآن هو صراع بين الصورة التي بناها في مخيلته وبين الصورة كما هي في الواقع، صراع بين نداء السماء ونداء الأرض فيه، بين داعي الفن وداعي الحياة. ولكن نظراً إلى أن محسناً وقع ضحية لعبة لم يكن يحسب حساباً لها، لذا فإن الحكيم سيتخذ من الألم اللاإرادي الذي سببته المرأة لمحسن ذريعة لكي يعطي ذلك الصراع طابعاً خارجياً، فيجعله صراعاً بين الرجل المتطلع إلى تلبية نداء الفن أو السماء، وبين المرأة التي لا تتطلع إلا إلى تلبية داعي الحياة أو الأرض. وهنا يتحقق نوع من التوحيد بين الجانب الأنثوي في الرجل وبين الأنثى كأنثى. وهذا التوحيد يطلق يد الحكيم حرة لا في إدانة المرأة فحسب، بل أيضاً في إدانة نقاط الضعف المؤنثة التي يحملها كل رجل في طيات نفسه لا محالة.

والواقع أن أبطال الحكيم يشكون من عيب أساسي: إنهم، هم المتطلعون إلى التفرد والارتفاع فوق شرط «النمل البشري»، لايتألمون إلا بإرادتهم. ولما كان قد ثبت من خلال تجربة محسن مع سنية وسوزي ديبون أن المرأة قادرة على أن تسبّب للرجل ألماً غير إرادي، فإن أبطال الحكيم سيعملون من الآن فصاعداً على تبني هذا الألم واستبطانه حتى يفقد طابعه اللاإرادي ذاك. وهذا يعني أنهم لن يكتفوا بعد الآن بلعبة الحلم والواقع، بل سيزاوجون هذه اللعبة بلعبة الذكر والأنثى. إن الحلم سيكون دوماً حلماً مذكراً، والواقع سيكون دوماً واقعاً مؤنثاً. ولما كان الصراع يرتد في خاتمة المطاف إلى صراع بين الفن والحياة، فلا غرو إن كان الفن اسماً مذكراً، والحياة اسماً مؤنثاً، في قواعد اللغة كما في واقع الأمور.

ولكننا لم ننته بعد من تفكيك «آلية الحب الخائب» في **عصفور من الشرق**. لقد تركنا محسناً يتقلب على أحرّ من الجمر مكتوياً بنار الخيبة ونار الخدعة. وكما أن البشرية هربت في بدائيتها من واقعية النار الحارقة المدمرة فجعلت منها رمزاً للتطهر، كذلك سيفعل محسن. إنه سيجعل منها ناراً فلسفية تحرق فيه نداء الأرض إلى الأبد وتطهّر فيه نداء السماء من كل لزوجة الوحل الأرضي والمرأة والواقع. أجل، فليتطهر الجسد في هذه النار لتصفو الروح ولينعتق الشاعر أو الفنان من قيود هذه الدنيا الدنية! وبالفعل، إن الفارق الأساسي بين الشاعر أو

الفنان وبين سائر «النمل البشري» هو أن الفنان قادر على تحويل النار إلى وسيلة للتطهر، في حين أن «النمل البشري» لا يقدر على شيء غير أن يحترق بها. إن نار «النمل البشري» ليست إلا ألماً عميقاً، عقيماً، لامجدياً. أما نار الفنان فهي الألم العميق المجدي. الفنان في نار الألم يتجاوز نفسه وقيوده وشرطه الآدمي معاً. يرتفع، يسمو، يحلق، يتعالى على صغائر هذا العالم، يدرك أن كل ما على هذه المعمورة سراب في سراب، وأن هناك نوعاً من السعادة في الارتفاع والترفع يختلف عميق الاختلاف عن تلك السعادة الواهمة، الضحلة، الصائرة إلى فناء، التي تبنيها الحشرات البشرية على الرمال وتسطّرها فوق جداول الماء الجاري:

«نعم!.. هنا كل البلاء الآدمي!... ألا يمكن للنفس الشاعرة أن تقيم هناءها على دعائم أثبت قليلاً من هذه الرمال التي تغرق فيها الإبل، وتكتب أغانيها على صفحات أبقى من صفحات هذا الماء التي تطويها في شبه طرفة العين أنامل الهواء؟..

«نعم هنالك سبيل واحد: لا ينبغي أن نبني شيئاً جميلاً فوق هذه الأرض!... هذه الأرض المتغيرة المتحركة برمالها ومائها وهوائها!

«وفطن الفتى أن هنالك حقاً نوعاً من الهناء قد عرفه يوماً ما هو هناء الصفاء!... هذا الصفاء الذي لا يوجد إلا في الارتفاع!

«وأحس الفتى فعلاً كأنه قد خفّ وزناً وكأنه يرتفع وكأنه يبتعد عن الأرض ليعود إلى السماء، إلى سمائه التي كان قد هبط منها!!..»[١٦].

وما السماء إلا سماء الفن. ففي الفن وبالفن يغتسل الشاعر من خطيئته الأصلية ويتطهر من درن الأرض ليعود، كما يجب أن يكون دوماً، من مادة السماء. هذه العودة إلى نظرية الكاتارسيس الإغريقية، مع شيء من التحريف، تجد تعبيرها في هذه الجملة التي يخاطب بها محسن نفسه عندما تذكر بتهوفن وتلك السنفونية الخامسة التي كان قد سمعها و«ذلك الجو العلوي الذي عاش فيه ذلك اليوم»:

١٦ ـ عصفور من الشرق، ص ١٦٠ ـ ١٦١.

«نعم، الآن... بقليل من الموسيقى يستطيع أن يعتصم بالسحب، ضد هذا الحب الأرضي الذي وضع أنفه في الرغام»[١٧].

بقليل من الموسيقى، وبقليل من الأرز أيضاً. والأرز كان على مر العصور قوت الزهاد. و«الزهد سلم الصعود». وها هوذا محسن قد تحول إلى «فقير هندي»: «وأقبل الفتى بعدئذ على غذائه الحقير الضئيل في لذة روحية وبسمة راضية وضّاءة أنارت له مسالك نفسه المظلمة»[١٨].

لقد خفّ وزناً وصفا نفساً ولم يبق عليه إلا أن يطير. وستكون الموسيقى هي جناحيه.

وبالقليل من النقود التي تبقّت معه سيبتاع تذكرة دخول إلى مسرح الشاتليه حيث كانت تقدم السنفونية التاسعة لبيتهوفن. ولم يكن اختيار هذه السنفونية من قبيل الصدفة. فالسنفونية التاسعة هي تلك التي وضع بيتهوفن ألحانها بعد أن ابتلي بالصمم. وهناك أكثر من صلة واحدة بين آفة بيتهوفن و«مصيبة» محسن. فكما أن الصمم جرّد بيتهوفن من حق «نشدان الراحة في صحبة إخوانه الآدميين» كما يقول في إحدى رسائله إلى أخويه، كذلك يريد محسن أن يتخذ من «المصيبة» التي ابتلي بها ذريعة لهجر هذا العالم ولقطع وشائجه بسائر «إخوانه الآدميين». وكما أن صمم بتهوفن اضطره إلى الاستغناء عن العالم الخارجي فأقام في سنفونيته التاسعة «عالماً لا تسكنه غير الأرواح المهذبة الخيِّرة»، كذلك يريد محسن أن يقيم في عالم من صنعه هو؛ عالم داخلي، ثابت، سامق الارتفاع لا يصله لغط هذه الدنيا ولا عجاجها: عالم الفن الذي «يملؤه السكون ولا نسمع فيه غير صدى أصواتنا الضائعة».

وعلى أصوات السنفونية التاسعة ونشوة الاندماج بالعالم النوراني، العلوي، العامر بـ «فرح الأنفس التي تعيش في فرح الله»، تنتهي أيضاً تراتيل **عصفور من الشرق**.

* * *

١٧ ـ المصدر نفسه، ص ١٦١.

١٨ ـ **من البرج العاجي**، ص ١٢.

لا نستطيع أن نطوي صفحة هذه الرواية من غير أن نشير، ولو باقتضاب، إلى شخصية إيفان، ذلك العامل الروسي المتصوف الذي قلنا عنه إنه أشبه بالعراف في التراجيديا الإغريقية.

وأول ما يلفت النظر في شخصية إيفان هو توقيت تعرُّف محسن إليه. فـ«الصدفة» لم تشأ لمحسن أن يتعرف إليه إلا في اللحظة التي قرر فيها أن يلج عالم الواقع وأن يتجرأ على مصارحة صنمه المعبود، سوزي، بحقيقة مشاعره. وإذا ما أخذنا بالنظرية التي تقول إنه ليس من مجانية في العمل الفني، فإننا لا نستطيع إلا أن نعتبر أن مثل هذا التوقيت له دلالته الخاصة. والحق أن شخصية إيفان تصلح كل الصلاح لتكون أحد المسننات الرئيسية في اللعبة الدائرية التي يريد محسن أن يلعبها: **الحلم، السقوط في الواقع، والهرب أو الارتفاع من جديد إلى عالم الحلم**. وهل يستطيع محسن أن يجد سنداً في لعبته هذه خيراً من إيفان المتعصب إلى حد التصوف في رفضه الواقع؛ إيفان الذي لا يني يردد أن «الخيال هو ليل الحياة الجميل!..هو حصننا وملاذنا من قوة النهار الطويل»؛ إيفان الحاقد على «نبي الغرب»، كارل ماركس، لأنه «أخرج السماء من الحساب وأراد أن يحقق الجنة في هذه الأرض»، والمعجب إلى أبعد حدود الإعجاب، هو الملحد، بأنبياء الشرق لأنهم: «قدموا للناس عالماً آخر عامراً بسكان من ملائكة، زاخراً بجنات، راعداً بنيران... استطاعت البشرية فيه أن تعيش حياة أغنى وأحفل من حياة الواقع»؛ إيفان الشبيه بالقديس يوحنا في رؤياه عن فرسان القدر، الملحد الغاضب مع ذلك على الغرب لأن هذا الغرب لا همّ له غير أن يستكشف الأرض، والمتحمس للشرق الذي «يستكشف السماء»؛ إيفان ذلك «الإنسان الأعلى» الذي استطاع أن يزدري الواقع إلى حد الموت، والذي كانت أمنيته الوحيدة قبل أن يلفظ أنفاسه هي أن يكحُل عينيه بمرأى بلاد الشرق «الذي استطاع أن يغمر البشرية كلها في حلم يدوم الأحقاب»، شرق الأنبياء الذين ارتفعوا بأنفسهم فوق مستوى البشر عندما استطاعوا أن يصنعوا للإنسانية ذلك الحلم العجيب الذي يدوم أبداً؟

إيفان إذاً هو لاعب آخر من لاعبي لعبة «الحلم والواقع»، ولكن لعبته أوسع

نطاقاً من لعبة محسن. إن الكون كله مدار لها، والحضارات كلها مسرح لها. فهل هناك حاجة بعد هذا لنقول إن توقيت تعرّف محسن إليه كان مقصوداً: فشخصية إيفان تظل منفذ محسن إلى عالم الأحلام في اللحظة التي قرر أن يلج فيها عالم الوقائع، كما تظل طوق النجاة الذي يتمسك به حتى لا يغرق نهائياً في لزوجة الأرض، ومرقاته إلى سماء الحلم من جديد بعد خيبة أمله بأباطيل الحب الأرضي.

وإذا كان محسن قد اختار الهرب من الواقع، فأي تبرير رائع جليل سيجده في شخصية إيفان! وأي إغراء له في أن يدمج لعبته الصغيرة بلعبة إيفان الكونية الكبرى! فلئن كان إيفان يشبّه أوروبا بفتاة شقراء جميلة رشيقة ذكية، لكن خفيقة أنانية لا يعنيها إلا نفسها واستعباد غيرها ولا «تسمح للناس إلا أن يعيشوا في عالم واحد»، فإن محسناً يسارع على الفور إلى احتضان هذا الرأي موحّداً بين أوروبا وسوزي:

ـ نعم، أنانية، لا تعرف غير حياة الواقع، ولا يهمها شقاء الغير، ولا تحب الحياة إلا في... الحياة»[19].

أجل، هذا هو ذنب أوروبا، وسوزي، والمرأة: «لا تحب الحياة إلا في الحياة»، بينما لا يحب محسن الحياة إلا في ما وراء الحياة! هذا الهرب الدائم من الحياة، من حقيقة سوزي إلى تمثالها، من المرأة إلى شبح المرأة، من الأرض إلى السماء، يجد تتويجه في هرب إيفان، ومن ورائه محسن، من أوروبا الواقع إلى شرق الأحلام.

ونحن لا نشك في أن الصفحات المشرقة التي أفردها الحكيم من **عصفور من الشرق** لشطحات إيفان ستظل من أجمل الصفحات الإشراقية في الأدب العربي المعاصر وربما العالمي. ولكن هنا بالذات يكمن عيبها أيضاً: نزعتها الإشراقية، هذه النزعة التي لم تكن لدى كل من آمن بها وتاه في سراديب أنوارها إلا منفذ هرب ونجاة من كل ما اسمه واقع وحياة وإنسان.

---

١٩ ـ **عصفور من الشرق**، ص ١٧٤ ـ ١٧٥.

بريسكا أو القمر الباحث عن شمسه

لا بد، قبل الكلام عن مسرحية **أهل الكهف**، أن نتحدث عن معركة **أهل الكهف**. ذلك أن هذه المسرحية أثارت، منذ ظهورها في عام ١٩٣٣، من اللغط وأسالت من المداد وحبَّرت من الصفحات ما ناف على أضعاف أضعاف النص المسرحي نفسه. ولا غرو، فقد أجمع النقاد علي أن **أهل الكهف** أول مأساة «مصرية» بالمعنى الفني الدقيق لكلمة مأساة، تماماً كما أن **عودة الروح** كانت أول رواية عربية بالمعنى الفني الدقيق لكلمة رواية.

ويمكن تصنيف مواقف النقاد من **أهل الكهف** في معسكرين رئيسيين: النقاد الذين رأوا فيها عملاً رجعياً، وهم الأكثرية، ويقف في طليعتهم محمود أمين العالم، والنقاد الذين رأوا فيها عملاً تقدمياً، وهم القلة، ويقف على رأسهم غالي شكري.

فمحمود أمين العالم يرى أن «مسرحية **أهل الكهف** مسرحية مصرية بحق، ولكنها مأساة مصر من جانبها المهزوم الذليل، مصر التي ترى الزمن عدواً أسود لا حركة للتطور والنمو والنضوج، مصر التي ترى الزمن ثقيلاً وقيداً لا تياراً دافقاً خلاقاً وعملية نامية، مصر التي تؤمن بالبعث الخاوي من حركة الحياة، لا مصر التي تؤمن بالواقع الحي المتطور، مصر التي تؤمن بمفهوم للزمن جاف أعجف، لا مصر التي تؤمن بحركة الواقع الحي وتكافح من أجل تثبيت سيطرة أبنائها على حياتهم... حقاً إن **أهل الكهف** قصة مصرية تعكس فهماً مصرياً للزمن يرتبط بأشد العصور نكوصاً ورجعية وتعسفاً، ويتفق مع مشاعر الهروب والهزيمة، ويؤكد فلسفة التخاذل والهروب، ويحارب العقل والبصيرة، ويدافع عن الغيب واللامعقول. إنه لا يجعل من الزمن وقوداً نغذي به معركة الحياة ضد أعداء الحياة، بل يتخذه كهفاً عدمياً مظلماً»[١].

١ ـ **في الثقافة المصرية**، دار الفكر الجديد، بيروت، ص ٨٧ ـ ٨٨.

ويجاري العالم في مثل هذا الرأي الدكتور عبد القادر القط الذي يؤكد هو الآخر أن «روح الهزيمة واضحة في المسرحية» وإن اختلف مع محمود أمين العالم في تفسير هذه الانهزامية التي يرى أنها «نتيجة محتومة لالتماس الكاتب موضوعاته من المعجزات أو الأساطير»، بينما رأى العالم فيها «انعكاساً لروح الهزيمة في المجتمع المصري»[٢].

وإلى عكس هذا الرأي يذهب غالي شكري الذي يرى أن «**أهل الكهف** عمل ثوري» وتقدمي لأن الحكيم أكد فيه أن الماضي هو ملك للماضي وأنه لا يجب أن يكون «أحد معوقات الحياة وأداة تعطيل للنمو» وأنه «إذا كانت روح مصر خالدة، وأن كفاحنا اليوم ليس مبتوراً عن تاريخنا الثوري، فإن طبيعة الاستمرار هذه التي تتميز بها مصر لا تعني مطلقاً أننا مغلولون إلى الوراء»[٣].

وإلى مثل هذا التفسير يذهب أيضاً الدكتور علي الراعي الذي يؤكد أن «الفرد لا الإنسان هو الذي ينهزم في هذه المسرحية. وبهذا لا يصبح هناك سند للقول بأن الحكيم ينحو فيها منحى انهزامياً. فكون أن الفرد ينهزم إزاء الزمن حقيقة كونية يمثلها الموت»[٤].

واضح إذاً أن موقف النقاد من المسرحية متناقض تناقضاً تناحرياً لا سبيل فيه إلى التوفيق أو الحل الوسط. ونحن لا ننكر من جهة أخرى أن التقدمية والرجعية يمكن أن تكونا من المقاييس الأساسية في تقييم أي عمل أدبي. ولكننا نتساءل: هل من الممكن لعمل أدبي واحد أن يوحي بكل تلك التفسيرات المتناقضة من قبل نقاد متضلعين؟ وهل يمكن لنقاد من اتجاه أيديولوجي واحد (هو الاتجاه الماركسي هنا) أن يختلفوا في تفسير الدلالة الاجتماعية لعمل أدبي واحد مثل هذا الاختلاف وعلى مر سنوات طوال؟

---

٢ ـ **في الأدب المصري المعاصر**، مكتبة مصر، ص ٧٣.

٣ ـ **ثورة المعتزل**، مكتبة الأنجلو مصرية، ص ٢٥٧ ـ ٢٦٤.

٤ ـ مجلة «الهلال»، شباط ١٩٦٨، ص٥٩.

الحق أن هذا غير ممكن إلا بشرط واحد: أن تكون نقطة الانطلاق لدى الجميع خاطئة. ومن حق القارئ أيضاً والحالة هذه أن يتساءل: إذا كنا نعجب لانقسام موقف النقاد من هذه المسرحية، فكيف يجب أن يكون عجبنا في حال تخطئتهم جميعاً؟ ألا نكون قد تخلصنا من عجب لنقع في عجب أدهى منه؟ الواقع، في رأينا، أن هناك سوء تفاهم أساسياً. وسوء التفاهم هذا لا يتحمل النقاد وزره بقدر ما يتحمله الحكيم ونصه المسرحي بالذات. ذلك أن كل ما في هذه المسرحية يوحي للوهلة الأولى، وإذا ما نظرنا إليه معزولاً عن سياقه الطبيعي أي الخط العام لجميع مؤلفات الحكيم، يوحي وكأن **أهل الكهف** هي مأساة عن الزمن حقاً. فالحدث الذي بنيت عليه المسرحية، انبعاث أهل الكهف بعد ثلاثة قرون على موتهم، يستدعي فعلاً أن يكون الصراع صراعاً مع الزمن. كما أن الفلسفة اللفظية التي حشيت بها المسرحية حشواً عن الزمن والبعث تقود الناقد، بالضرورة على الأرجح، إلى تصور الزمن محوراً للصراع الذي خاضه أهل الكهف(٥). وعلى وجه التحديد لأن نقادنا جعلوا من الزمن نقطة انطلاق لهم، أمكن لهم أن يصلوا إلى مثل تلك النتائج المتناقضة جوهرياً بصدد «تقدمية» المسرحية أو «رجعيتها»، إذ إن التقدمية والرجعية هما في التحليل الأخير مفهومان عن التاريخ أي عن الزمن.

والواقع أن الحكيم هو المسؤول الأول عن التيه الذي ضاع فيه نقاده. فلقد صرح أكثر من مرة أنه أراد في **أهل الكهف** أن يكتب مأساة عن الزمن، ومن قبيل ذلك قوله:

«في عام ١٩٣٣ عقب نشر كتابي **أهل الكهف** جاءني أديب صحفي يحادثني في شأنه، ويسألني عما حملني على اختيار موضوعه، فأجبته: حملني على ذلك شيء واحد: الرغبة في كتابة مأساة مصرية على أساس مصري... إنك تعلم أن أساس المأساة الإغريقية هو القدر... فهل تعلم ما أساس المأساة المصرية كما أتصورها؟ أساسها: الزمن... اقرأ كتاب الموتى تحس ذلك للفور... في مصر

٥ ـ إن الدكتور عبد القادر القط هو أول من انتبه من النقاد إلى «لفظية» فلسفة الزمن عند الحكيم، ولكنه لم يمضِ مع الأسف في اكتشافه هذا إلى النهاية ليستخلص منه النتائج الواجب استخلاصها.

أفكار ثابتة لم تتغير إلا قليلاً، منذ عهد الأساطير حتى اليوم، ذلك لأنها متصلة بصميم هذه الأرض ومستوحاة من نفس طين هذا الوادي الخصيب ومن نفس هذا النيل الخالد!... هل يُتصور تفكير مصري بغير هذه الأرض الخصبة البطحاء التي تلد الخير كل عام دون أن يصيبها العقم أو يبدو عليها الهرم؟ شبابها خالد، هذا الشباب الذي تفهمه مصر حق الفهم، وها هي ذي آثار مصر منذ الأزل من تماثيل وصور على حيطان المعابد، هل شاهدت فيها تمثالاً واحداً يمثل إنساناً هرماً؟ كل تماثيل مصر وصورها تمثل الشباب، لأن كل مظاهر الحياة في مصر من أرض وماء وسماء فتية قوية رقيقة تتجدد وتبعث وتوحي بالحياة الدائمة!... إن الزمن لا وزن له عند مصر... ومصر تؤمن إيماناً عجيباً بانتصارها على الزمن، رمز العدم، وبالبعث الدائم!»[٦].

ونحن لا نريد أن ندخل في جدال حول هذه الآراء، بل نريد فقط أن نتساءل: هل فكرة البعث وقف على الحضارة المصرية وحدها أم هي وليدة كل حضارة نهرية، وربما كل حضارة إنسانية؟ إن الحكيم نفسه يورد في المسرحية أسطورة **يابانية** عن البعث، ويجري الحوار التالي بصددها بين الملك وغالياس:

الملك: عجباً يا غالياس! إذن في تلك البلاد أيضاً يعتقدون عودة من يختفي بعد هذا القدر الهائل من السنين؟

غالياس: نعم يا مولاي. ولعل لكل جنس من أجناس البشر قصة كهذه.

الملك: إذن لا ريب عند الناس في أن من ذهب سوف يعود؟

غالياس: نعم يا مولاي. ومن مات سوف يبعث. تلك قصة البشرية الخالدة. وإذا كانت القصة ضمير الشعب، كما يقولون، وإذا كانت البشرية قاطبة على اختلاف أجناسها وأجيالها قد اتحدت وتلاقت في قصة واحدة، أفيمكن يا مولاي لضمير البشرية قاطبة أن يخطئ؟[٧]

إن هذا النص ينفي نفياً قاطعاً أن يكون الحكيم قد كتب «مأساة مصرية على

---

٦ ـ **تحت شمس الفكر**، ص ١٠٨ ـ ١١١.

٧ ـ **أهل الكهف**، مكتبة الآداب، ص ٤٧ ـ ٤٨.

أساس مصري» لأن هذا الأساس، فكرة البعث، مشترك بين الحضارات الإنسانية كافة كما جاء على لسان غالياس، وليس وقفاً على مصر يميّزها عن سواها. ثم إننا نتساءل: ما دام الحكيم قد رغب في أن يكتب مأساة مصرية على أساس مصري، وما دام هذا الأساس هو انتصار مصر على الزمن، فلماذا اختار أسطورة أهل الكهف موضوعاً لمسرحيته؟ إن هذه الأسطورة لا تصلح من حيث بناؤها بالذات موضوعاً لمسرحية عن الانتصار على الزمن. صحيح أن أهل الكهف قد بعثوا بعد ثلاثة قرون من وفاتهم، ولكنهم اختاروا الموت من جديد لأنهم لم يستطيعوا التلاؤم مع عصرهم الجديد. وعلى هذا فالأسطورة تنقض من الأساس فكرة الحكيم عن روح الحضارة المصرية. إنها ليست أسطورة تؤكد انتصار الإنسان على الزمن، بل أسطورة تؤكد انتصار الزمن على الإنسان. ليست أسطورة البعث، بل أسطورة استحالة البعث. وهذا ما قاله الحكيم نفسه أصلاً على لسان مرنوش في المسرحية: «لا فائدة من نزال الزمن... لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب، فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة، كما قال لي يوماً قائد جند عاد من مصر، كل صورة فيها هي للشباب من آلهة ورجال وحيوان... كل شيء شاب... ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال... ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء وكلما كتب عليها أن تموت»[٨].

فكيف يريد الحكيم بعد هذا كله أن يقنعنا بأنه أراد فعلاً وحقاً أن يكتب «مأساة مصرية على أساس مصري»، أي على أساس البعث وفكرة الانتصار على الزمن؟ إن انهزام أهل الكهف وعودتهم إلى كهفهم بعد بعثهم ينفيان نفياً قاطعاً أن تكون المسرحية «مصرية» مجسدة لفلسفة الانتصار على الزمن. والواقع أن **أهل الكهف** هي أولاً وأخيراً مسرحية «حكيمية». وإذا كان الحكيم قد اختار أسطورة أهل الكهف أساساً لها، فهذا لأنها توافق ما يريد أن يقوله كل الموافقة. وما يريد الحكيم أن يقوله في هذه المسرحية هو نفس ما أراد أن يقوله في سائر مؤلفاته: صراع الإنسان بين حقيقته وحلمه، بين واقعه وخياله، وبالتالي موت

٨ ـ المصدر نفسه، ص ١٥٠.

الإنسان مع موت حلمه. وبكلمة واحدة: إنها لعبة الحلم والواقع في إطار أسطوري[٩].

وإذا ما انطلقنا من هذا المنطلق، فهمنا دلالة التحوير الذي أدخله الحكيم على الأسطورة. فالأسطورة تقول إن أهل الكهف أنامهم الله ثلاثة قرون إنقاذاً لهم من المذبحة التي طارد بها الإمبراطور الروماني دقيانوس أوائل المسيحيين. أما الحكيم فإنه جعل آخر هموم أهل الكهف المسيحية ومصيرها. وهذه ناحية انتبه إليها محمود أمين العالم إذ قال: «إن أبطال **أهل الكهف** عاشوا قبل الكهف في معركة المسيحية الأولى... كافحوا في معركة تثبيتها ونشرها، ولكنهم عندما استيقظوا وخرجوا من الكهف، أفقدهم الحكيم كل ارتباطاتهم الحية بواقعهم الإنساني الكبير. لم تعد الحياة عندهم عملية وجهداً ومشاركة؛ لم تكن «طريقاً للرب» كما علمهم يوحنا، بل كانت «غنماً يرعى الكلأ» و«زوجة وابناً» و«عشيقة»... «أنا وغنمي فقط»، «أنا وزوجتي فقط»، «أنا وعشيقتي فقط». أما أنا والعالم... أنا وأنتم... أنا ومعركة المسيحية... فعلاقة لا انعكاس لها في المسرحية»[١٠].

وبالفعل، إن أول ما يفاجئنا في **أهل الكهف** عند انفتاح الستار عليهم هو أن مصير المسيحية آخر همومهم، وأن كل واحد منهم لا يفكر إلا بالرباط الذي يشدّه إلى هذه الدنيا: يمليخا بقطيع غنمه الذي أمسى بلا راع، ومرنوش بابنه وزوجته، ومشلينيا بخطيبته بريسكا، ابنة دقيانوس، التي اعتنقت المسيحية سراً من أجله.

وما أبعدهم عن نفسية أوائل المسيحيين ونكرانهم التام للذات في سبيل العقيدة! فها هوذا مرنوش يوبخ مشلينيا لأنه كان السبب في ما انتهيا إليه. أما كانا يعيشان في رغد من الحياة، وزيرين في بلاط الإمبراطور، لو لم يفتضح سر اعتناقهما المسيحية بسبب رسالة حمقاء لم يستطع مشلينيا إمساك نفسه عن إرسالها إلى بريسكا فوقعت في يد دقيانوس؟

٩ ـ نعتقد لأكثر من سبب أن حديث الحكيم عن المأساة المصرية والأساس المصري لا يهدف إلا إلى تحويل الأنظار، وهذا موقف معهود من الحكيم كلما اتخذ من أعماله الفنية موقف الناقد.

١٠ ـ **في الثقافة المصرية**، ص ٨٥.

مشلينيا: نعم، كلمة لو لم أخطها..

مرنوش: لكنت نجوت بجلدي.

مشلينيا: أجل، كنت نجوت بجلدك.

مرنوش: ولما كنت خسرت مكاني عند الملك. ولما جئت أحطم عظامي على أرض هذا المكان الموحش هذه الليلة. ولما تركت امرأتي وولدي وحدهما في عذاب القلق وسط هذه المذبحة[11].

ومن حقنا أن نتساءل: إذا كان مرنوش حريصاً إلى هذا الحد على مكانته لدى الملك الوثني، وعلى مصير زوجته وابنه، فلماذا اعتنق المسيحية؟ أليس المسيح هو القائل: من أحبني فليترك كل شيء ويتبعني، من أحبني فليترك أباه وأمه وزوجته ويتبعني؟ إن الحكيم لم يفكر قط بالإجابة عن هذا السؤال أو بإيجاد حل لهذا التناقض. وهذا بكل بساطة لأنه لم يعر بالاً لمنطق الأسطورة أو لمنطق العصر الذي عاش فيه أبطاله. إنما كان كل همه أن يستغل الأسطورة في عرض منطقه هو، وأن يلبِس أبطالها حلة فلسفته: فلسفة الصدام الدائم واستحالة التعايش بين الحلم والواقع.

ولقد كان في مستطاع الحكيم، لو شاء، أن يعطي الصراع في الأسطورة منحى آخر. كان يستطيع أن يقول إن أهل الكهف الثلاثة عاشوا وماتوا على حلم واحد: انتصار المسيحية. فلما بعثوا بعد ثلاثة قرون ورأوا أن حلمهم قد انقلب واقعاً وأن المسيحية انتصرت، آثروا الانكفاء إلى كهفهم لأن الحياة بلا أحلام عديمة النكهة، بل مرّة المذاق. ولو نحا الحكيم هذا المنحى لكان أقرب إلى منطق الأسطورة ومنطق مذهبه في الحياة معاً. ولكنه لم يفعل. أولاً لأنه مؤمن، والمؤمن لا يبيح لنفسه أن يتخذ من الدين لعبة وألهية بشرية. وثانياً لأن ميزة الدين على سائر الأحلام البشرية، كما قال لنا الحكيم في **عصفور من الشرق**، تكمن في أنه «حلم يدوم الأحقاب». وصحيح أنه ترك هذه «الأحقاب» بلا تحديد، ولكنها حتماً تزيد على القرون الثلاثة التي انقضت بين موت أهل الكهف وبين بعثهم.

---

١١ ـ **أهل الكهف**، ص ١٢.

الحكيم يريد بلا ريب أن يعرف «لذة الخلق الإلهية»، ولكنه لا يريد ـ ولا يجرؤ أن يريد ـ أن ينافس الأنبياء. ولهذا لن تكون أحلام أبطاله من صنع الأنبياء، حتى لو عاشوا وماتوا في عهد النبوات، ولا سيما أن هذه الأحلام مقضي عليها بأن تموت يوماً. ومن هنا فلا خيار له إلا أن يجعلها أحلاماً بشرية، أحلاماً على قدّ الإنسان، أي قابلة للفناء.

يمليخا وحلمه الصغير الصغير: أن يعود إلى قطيع غنمه. ومرنوش وحلمه الأكبر قليلاً: أن يعود إلى زوجته وابنه. ومشلينيا وحلمه الكبير (الكبير في حدود ما هو مسموح به لبني البشر): أن يعود إلى بريسكا، تلك التي رسم لها في قلبه صورة ذهبية.

ثلاثة لا يشدهم إلى الحياة إلا حلمهم. ثلاثة ناموا على حلمهم وأفاقوا عليه. ماتوا وبعثوا في ليلة، أو في قرون ثلاثة حسبوها ليلة. فلا هم بأحياء، ولا هم بأموات. إنما هم في حالة من وقف التنفيذ. إذا صمدت أحلامهم عادوا إلى الحياة فعلاً من جديد، وإذا انهارت آبوا إلى كهفهم. إنهم في منطق أحلامهم أحياء ما ناموا في الكهف إلا ليلة واحدة. ولكنهم في منطق الواقع والحياة والزمن أموات قضوا في الكهف قروناً ثلاثة. فلمن ستكون الغلبة؟ ألمنطق أحلامهم أم لمنطق الواقع؟ إن بعثهم مرهون بهذا الصراع. فهل سيستطيع حلمهم أن يتغلب على واقعهم؟ هل سيكون في وسعه أن يبعثهم حقاً ويلغي حكم الزمن الصادر بحقهم؟ ذلكم هو محور الصراع، ولا صراع غيره في مسرحية **أهل الكهف** الحكيمية، مهما كثرت تصريحات الحكيم عن «المأساة المصرية» وعن منازلة الزمن سواء أمن وجهة نظر «تقدمية» أم «رجعية».

ثلاثة يشدهم إلى الحياة حلمهم، وإلى الموت واقعهم. ما خامرهم الشك لحظة في احتمال أن يكونوا في عداد الأموات، ولكنهم ما سمعوا منذ لحظة خروجهم من الكهف غير هذه الكلمة: أشباح! موتى! فهل يملكون القدرة على المقاومة والصمود؟ وما حدود هذه القدرة؟ وهل يستطيع السلاح الأوحد الذي يملكونه، أحلامهم، أن يفلّ سيف الواقع البتار، أم أن سلاحهم سيتحطم على صخرة هذا الواقع الصماء؟

الحق أن قدرتهم على المقاومة منوطة بقوة أو ضعف ذلك السلاح الأوحد الذي يملكونه. ومن هنا كان ترتيب انهيارهم وانهزامهم مرتبطاً بقوة حلم كل واحد منهم. وليس من قبيل الصدفة، من وجهة النظر هذه، أن يكون يمليخا الراعي، الذي لا يتعدى حلمه العودة إلى بضع غنمات تكلأ في الجبل، أول من يخرج من الكهف وأول من يكتشف الحقيقة والواقع. ولهذا أيضاً كان يمليخا هو أول من آب إلى الكهف من الثلاثة، لأن حلمه البسيط لم يستطع أن يصمد ولو لحظات أمام صلابة الواقع.

أما مرنوش فإن الأجل سيمتد بحلمه أكثر قليلاً مما امتد بحلم يمليخا، لأن حلمه زوجة وابن وبيت، لا مجرد غنم يرعى الكلأ. ولكن هل يغيّر ذلك في مصيره شيئاً؟ إن أكثر من قرنين من الزمن قد انصرما على موت ابنه وزوجته وهدم بيته، فهل له من مآب إلى غير الكهف؟

ويبقى مشلينيا وحده ليواجه مصيره. ولسوف يقاوم كما لم يقاوم يمليخا ومرنوش. وهذه القدرة على المقاومة لم تأته لأن حبه لبريسكا أقوى من حب يمليخا لغنمه وحب مرنوش لزوجته وولده فحسب،[١٢] بل أيضاً لأنه يرى أمامه حلمه، بريسكا، حياً لم يمت. إن مئات الأعوام عنده ليست إلا كلمات وأرقاماً، والقلب لا يخضع لناموس الزمن. وما تضيره ثلاثة قرون من العمر ما دام شاباً وحيّاً وما دامت بريسكا شابة وحية؟ إن في وسعه، إذا ما ضيّق عليه الواقع الخناق، أن يعلل نفسه بأن حياة جديدة قد وهبت له وبأن «أية حياة منحة، وأثمن منحة تعطى مخلوقاً هي الحياة». والحق أن الوحيد بين الثلاثة الذي يخوض صراعاً حقيقياً هو مشلينيا، لأنه الوحيد بين الثلاثة الذي لم يعفُ الزمن على حلمه، حلمه المتجسد في بريسكا. ومن هنا فإن قصة **أهل الكهف** هي في جوهرها قصة مشلينيا وبريسكا، مشلينيا الممزق بين الحقيقة والحلم، وبريسكا الحائرة بين واقعها وخيالها.

إن بريسكا اثنتان: بريسكا الميتة، ابنة الملك الوثني دقيانوس، التي اعتنقت

١٢ ـ أقوى لأن بريسكا خليلة لا حليلة، ولأن حبه لها لم يفتر بفعل الاتصال!

المسيحية لأن حبيبها مثلينيا مسيحي، والتي ظلت راهبة تأبى الزواج بعد اختفاء مثلينيا حتى استشهدت عذراء في سن الخمسين. وبريسكا الحية، ابنة الملك المسيحي دقليانوس، الذي تنبأ لها العراف ساعة ولادتها بأنها ستشبه بريسكا الأولى القديسة، والتي سميت باسمها تيمّناً بها، والتي تحمل صليبها الذهبي في جسدها منذ الطفولة. ولا غرو بعد هذا إن كانت بريسكا الحية تشعر بنوع من انفصام الشخصية وبخيط خفي يشدها إلى سميّتها. هذا الخيط الخفي هو الذي جعلها تدرك، من طرف خفي أيضاً، أن بريسكا الأولى لم تمت شهيدة الدين كما يزعم الناس والمؤدب غالياس، بل شهيدة الحب:

الأميرة: إنك قلت لي مرة يا غالياس إنها سُمعت تقول كلما أرغموها على الزواج: إنها مرتبطة بعهد مقدس لن تحنث به..

غالياس: أصبت يا مولاتي..

الأميرة: ترى مع من هذا العهد المقدس؟

غالياس: مع الله يا مولاتي. مع من غيره تريدين؟

الأميرة: كنت أحسبه مع من اختاره قلبها.

غالياس (مستنكراً): حاشا لله يا مولاتي. أستغفر الله! أوَيختار قلبها غير الله؟

الأميرة: وما يمنع؟ إن قلب المرأة يتسع دائماً لله وغير الله. إنك لا تعرف قلب المرأة يا غالياس، لأنك أحمق.

غالياس: مولاتي؟ إني اطلعت على تاريخها كله.

الأميرة (في تهكم): ولم تفهم منه شيئاً غير ما يمكن أن يفهمه شيخ مثلك.

غالياس: لقد كانت قديسة.

الأميرة: لا شك في أن هذه القديسة كان تفضل أن تكون امرأة لو أنها استطاعت..[١٣]. ما أشد شغفي بخبر تلك الأميرة!

غالياس: من يدري يا مولاتي؟ قد تكونين أنت أيضاً كما كانت!

١٣ ـ إن أعظم طموح للمرأة في نظر الحكيم هو أن تكون... امرأة!

الأميرة: أنا... قديسة؟ كل شيء إلا هذا. كلا. ليس هذا حلمي..[١٤]

إن للأميرة بريسكا إذاً حلمها: أن تعيش وتموت كما عاشت وماتت بريسكا الأولى، شهيدة عهد مقدس، لا مع الله، بل مع من اختاره القلب! بريسكا امرأة تعرف أن أسمى حلم للمرأة هو أن تحب وتموت حباً. وهذا الحلم الذي تريد أن تكونه لا وجود له إلا في عيني مشلينيا الذي يحسبها بريسكا الأخرى، الأولى. وصحيح أن منظر مشلينيا بشعره الطويل وثيابه الغريبة قد بث في نفسها الذعر عندما قابلته للمرة الأولى إثر خروجه من الكهف، وصحيح أنه بدا لها كمجنون وهو يبثها شوقه وأشجانه من غير أن يعرف أن ثلاثة قرون تفصله عنها، ولكن هذا الجنون بالذات هو الذي تستعذبه لأنه يرفعها إلى أعلى مكانة يمكن أن تسمو إليها امرأة: **أن تكون حلماً في عيني رجل عاش ومات وبعث من أجلها:**

بريسكا (لمشلينيا): تكلم. أرني إلى أي حد يصل الجنون. الأمر العجيب أنك لم تعد تخيفني. نعم، لست أخاف جنونك اللذيذ هذا![١٥]

وبالفعل أليس جنوناً لذيذاً ذاك الذي يحلق بها على أجنحة الحلم إلى عالم طالما تمنت أن تعيش فيه؟ أليس جنوناً لذيذاً ذاك الذي يجعلها تستمع إلى أشياء لم تستمع إليها قط؟ أليس جنوناً لذيذاً ذاك الذي يتيح لها أن تسمع كلمات الحب والشوق من إنسان هو أشبه ببطل من أبطال المآسي الإغريقية التي كانت تطالعها خفية وهي صغيرة؟ ولكن أليس من الجنون أيضاً أن تنسى أن من يخاطبها بمثل هذا الكلام تفصله عنها ثلاثمئة سنة؟ أليس من الجنون أن تنسى أن ما يقال لها إنما هو موجه في حقيقته إلى سميّتها؟

بريسكا: فهمت. إني لست بريسكا التي تقصدها. يا إلهي. كل هذا الذي قلت لم يكن لي إذن... بل للأخرى...

مشلينيا: لست أفهم..

---

١٤ ـ **أهل الكهف**، ص ٣٩ ـ ٤٢.

١٥ ـ المصدر نفسه، ص ١٠٤.

بريسكا: أنسيت أن عمرك ثلاثمئة عام؟ أنسيت أنك لبثت في الكهف ثلاثمة عام؟

مشلينيا: وماذا يهم...!

بريسكا (في كآبة ومرارة، وكأنما تقول لنفسها): صدقت... أنا أيضاً نسيت ذلك الساعة![١٦]

وبمرارة وكآبة أيضاً تصارح مشلينيا بالحقيقة كلها: إنها ليست بريسكا، ليست بريسكا التي يحب، فتلك هي جدتها وقد قضت نحبها منذ ثلاثة قرون.. وهكذا يكتشف مشلينيا الحقيقة التي اكتشفها قبله مرنوش ويمليخا: إنه شبح، والشبح لا حياة له إلا في الكهف. فليقفل إذاً راجعاً إلى عالمه الكهفي تاركاً بريسكا تبكي حلمها الذي وجدته وفقدته في لحظة:

غالياس (لبريسكا): ماذا بك يا مولاتي؟ إني لم أرك على هذه الحال..

بريسكا: ماذا ترى بي؟

غالياس: لست أدري على وجه التحقيق... ولكن...

بريسكا: غالياس!.. أريد أن أقول لك... أريد أن أقول لك شيئاً... مروعاً.

غالياس: يا لله! تكلمي يا مولاتي.

بريسكا: لقد وجدت... وفقدت... في طرفة عين...

غالياس: ماذا وجدت يا مولاتي؟

بريسكا: وفقدت...

غالياس: وجدت ماذا؟

بريسكا: حلمي...[١٧]

وصحيح أنها لو شاءت لأبقت على الحلم فترة أطول من الزمن، ولكنها لا تستطيع أن تخدع نفسها. لا تستطيع أن تكون جدتها. لا تستطيع أن ترى

---

١٦ ـ المصدر نفسه، ص ١١٤.

١٧ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٠.

نفسها كما يراها مشلينيا واهماً. وها هوذا مشلينيا يعود إليها في محاولة أخيرة يائسة؛ يعود إليها وهو عارف بحقيقتها هذه المرة، ولكن آملٌ بأن يلبس هذه الحقيقة رداء الحلم وكأن لم يكن شيء. والحق أن هذه العودة تمثل لحظة درامية عظمى في المسرحية، لحظة المواجهة بين بريسكا التي تتمنى من كل أعماقها لو تقدر على نسيان واقعها فتتقمص شخصية بريسكا الأولى، وبين مشلينيا الذي يتمنى من كل أعماقه لو يقدر هو الآخر على نسيان حقيقتها فيرى فيها فعلاً بريسكا الأولى. ولكن كل شيء يجوز فيه الكذب على النفس إلا الأحلام. وكل ما في الوجود يمكن أن يُبعث إلا الحلم. فالحلم، إذا ما صرعه الواقع مرة، ووري التراب إلى الأبد، وإذا ما تواجه الحلم والواقع فلن تكون الغلبة إلا للثاني. إنهما نقيضان لا يتعايشان؛ والويل، كل الويل، لمن يضطر ولو لمرة واحدة أن يقيس حلمه بواقعه، فهناك ينتظره «الهول والفظاعة والشقاء الآدمي».

لا مهرب إذاً لبريسكا ولا لمشلينيا، فالواقع قد سد عليهما المنافذ كلها، فأمسى حلمهما أسيراً بين جدران جحيمه المنظورة واللامنظورة.

بريسكا: لمَ عدت؟ ألم تفهم ما قلت لك الليلة. إنني لست إياها...

مشلينيا: فهمت...

بريسكا: إذن لماذا رجعت؟

مشلينيا: لم أستطع البعد عن هذا المكان..

بريسكا: إذن فأنت جئت تبحث عن أثر من آثارها تتعزى به.

مشلينيا: آثار من؟

بريسكا: آثار من تحب!... احذر يا هذا! إن كنت تريد أن تتذكرها في صورتي، وتتأملني كطيف لها، وتجعلني تمثالاً يشبهها، فإني لا آذن لك بذلك.

مشلينيا: ليتك كنت تمثالاً، ولكنك كائن حي[١٨].

---

١٨ ـ ليت المرأة كانت على الدوام تمثالاً: هذا درس تلقنه محسن في **عصفور من الشرق** ولسوف يطبّقه في مسرحية **بجماليون**. وبالمناسبة، إن استخدام الحكيم هنا أيضاً لمصطلحات الطيف والصورة والتمثال يؤكد مرة أخرى أننا أمام مسرحية «حكيمية» مئة بالمائة!

بريسكا: إنك لا تراني أنا... بل تراها هي فيّ... إنها لم تمت عندك بل أنا التي ماتت... وإن كنت تأمل في النظر إلى وجهي فثق أني سوف أمنع عنك هذه الصورة وأحطم هذا التمثال.

مشلينيا (في ذهول): بريسكا!

بريسكا: قلت لك إني أكره سماع هذا الاسم... ماذا تريد مني؟ ينبغي لك أن تصحو. آن الوقت لأن تبصر...

مشلينيا: لا أريد. لست أريد أن أبصر الآن. الإبصار لي موت. أتريدين أن أموت؟

يريسكا: لو أني في مكانك لآثرت اللحاق بها في السماء.

مشلينيا: إني الآن في السماء... معك في السماء.

بريسكا (في مرارة): في سماء خيالك أيها المجنون! يا خطيب جدتي!

مشلينيا: كفى... كفى... الآن أرى مصيبتي وأحسّ عِظَم ما نزل بي، لا مرنوش ولا يمليخا رزئا بمثل هذا... إن بيني وبينك خطوة، بيني وبينك ليلة، فإذا الخطوة بحار لا نهاية لها، وإذا الليلة أجيال...

بريسكا (في صوت خافت عميق): الوداع يا مشلينيا[١٩].

لقد سقط الأمر إذاً من يد مشلينيا، وما عاد له من خيار غير أن يقفل راجعاً إلى الكهف. ففي الكهف، والكهف وحده، يمكن أن يحيا الحلم. وفي الكهف، الكهف وحده، يمكن للخيال أن ينتصر على الواقع. ولقد دفع أهل الكهف ثمناً باهظاً حتى يستوعبوا هذه الحقيقة، وحتى يكفروا عن خطيئتهم الفادحة. خطيئتهم أنهم أرادوا الحلم والحياة معاً، وما علموا أنهما ضدان لا يجتمعان. خطيئتهم أنهم آمنوا بأن الحياة قابلة للتجدد والخلود، وما أدركوا أن الأحلام هي وحدها الخالدة والدائمة التجدد. خطيئتهم أنهم صدّقوا أسطورة بعث الحياة، ونسوا أن في هذا البعث موت الأحلام. وما كان أغناهم عن البعث وعن أسطورته لو أنهم قنعوا بحيوية أحلامهم الداخلية. الفانون هم وحدهم الذين قد

١٩ ـ **أهل الكهف** ص ١٢٥ ـ ١٣٣.

يحتاجون يوماً إلى البعث، ولكن من يقدر على أن يحيا في مملكة الخيال فإنه يقهر الفناء ويغلب الموت ويستغني بالتالي عن كل بعث.

إن أهل الكهف ليسوا أبطالاً «حكيميين»، بل هم متمردون على الحكيم وفلسفته. ومن هنا كان لا بد من معاقبتهم. ولقد كان عقابهم الآلام النفسية الهائلة التي كابدوا منها من اللحظة التي غادروا فيها كهفهم إلى عالم سائر البشر أو سائر النمل البشري. بيد أنهم بآلامهم تلك تطهروا واستحقوا معمودية الحكيم. وبذاك فتحت لهم من جديد أبواب مملكته، مملكته الكهفية حيث البعث الحقيقي، أو بالأحرى حيث اللابعث لأنه لا موت بل خلود وتجدد أبدي.

هذه هي المفاجأة التي أعدها لنا الحكيم، بل هذه هي المفارقة الكبرى في المسرحية: ففي اللحظة التي يخيّل إلينا فيها أن أهل الكهف هزموا شر هزيمة، وأن حكم الزمن الصادر بحقهم قد نفذ، وأن بعثهم كان أسطورة حقاً، وفي اللحظة التي يشرع فيها خدر الموت بالسريان في أجسامهم وتوشك روحهم على مغادرة أجسادهم ويشرف آخر رمق فيهم على الانطفاء، في هذه اللحظة الفاصلة بين الحياة والموت، يطرأ عليهم تحول غريب وانقلاب عجيب، فإذا بهم يستعيدون ثقتهم بأنفسهم، وإذا بأحلامهم تعاود الحياة، وإذا بجوانحهم يغمرها النور والأمل والاطمئنان إلى المستقبل، وإذا بيمليخا يطمئن إلى أن غنمه ما زال يرعى الكلأ، ومرنوش يهلل لأن زوجته وابنه لا يزالان حيين كما تركهما، ومشلينيا يعد نفسه بلقاء خطيبته بريسكا. ما سر هذا التحول والانقلاب؟ ما سر هذا البعث الثاني؟ ما سر هذا الانتصار على الموت لحظة الموت؟

إنه الحلم، ذلك الترياق السحري الذي بنى الحكيم على مفعوله عالمه كله. فمع العودة إلى الكهف، ومع دبيب الموت، تحررت لدى أصحاب الكهف ملَكة الخيال وانعتقت من قيودها. والخيال يهزم الموت نفسه إذا ما انعتق. وقد نقول نحن عن أصحاب الكهف إنهم يهذون، وإن هذا الاحتضار أفقدهم القدرة على المحاكمة المنطقية. ولكنهم هم واثقون: إن ما حدث لهم كان محض حلم. حلم هو بعثهم، وحلم ما رأته أعينهم وما سمعته آذانهم خارج كهفهم:

مشلينيا: حلمت أحلاماً مزعجة... رأيت كأن أناساً ذوي منظر غريب دخلوا

علينا الكهف واقتادونا إلى القصر، فإذا نحن نرى هناك كل شيء قد تغيّر. فالملك ليس بدقيانوس، وطرسوس ليست بطرسوس... يا للويل! وبريسكا... حتى بريسكا رأيتها فلم تعرفني وزعمت أنها تشبهها وليست إياها، وأن الأخرى ماتت عذراء منذ ثلاثمئة عام، وأننا عشنا كذلك ثلاثمئة عام.

مرنوش: آه... أهذا حلم؟ إني رأيتُ عين ما رأيتَ. أكنت أحلم أنا أيضاً؟

مشلينيا: ماذا حلمت أنت؟

- مرنوش: أنهم دخلوا علينا كما قلت، وأن البلد غير البلد، وأن أهلي... آه... يا للويل... أن ولدي مات في سن الستين منذ ثلاثمئة عام.

مشلينيا: مات في سن الستين؟ ابنك الصغير؟ وأنت لم تبلغ بعد الأربعين! أليس هذا خلط حلم؟

مرنوش: نعم... لا... رباه... أحلم هذا أم يقظة؟

مشلينيا: بل حلم أيها المسكين!

مرنوش: إذن ولدي لم يزل حياً... كما تركته...

مشلينيا: وبريسكا لم تزل خطيبتي...

مرنوش: إنهما في قيد الحياة! لست أصدق، بل ولِمَ لا؟... رباه... لقد فقدت التمييز.

مشلينيا: ثق أنه حلم.

مرنوش: فلنسل يمليخا..

مشلينيا: أأنت أيضاً رأيت؟... حدثنا بما رأيت...

يمليخا: يا للمسيح... أكان حلماً؟ ألم يدخلوا علينا إذن حقيقة ويقتادونا إلى القصر؟

مرنوش: أنت أيضاً رأيت ذلك؟

يمليخا: وأعجب منه وأشد هولاً... طرسوس ليست بطرسوس، بل عالم آخر وجيل آخر لم أستطع الحياة فيه.

مرنوش: مشلينيا! أوَيمكن أن نحلم جميعاً حلماً واحداً متشابهاً...

مشلينيا: وما يمنع؟ نحن في مكان واحد وفي حال واحدة تتسلط علينا أفكار واحدة...

يمليخا (في فرح): إذن كان حلماً. وإذا خرجنا الآن وجدنا عالمنا الذي نستطيع أن نعيش فيه!

مرنوش (في فرح بالغ): وافرحتاه! ولدي حي ينتظر هدايا ولعَباً!... مشلينيا... مشلينيا... كيف عرفت أنه حلم؟...

مشلينيا: الحلم وحده هو الذي يستطيع فيه الإنسان أن يعيش مئات الأعوام دون أن يشعر بمرّها...

مرنوش: صدقت يا مشلينيا...

مشلينيا: أحمد الله على أنه حلم... وإلا كنت فقدت بريسكا إلى الأبد...

مرنوش: نعم... وافرحتاه... وأنا كذلك...

يمليخا: وأنا أيضاً... إذن غنمي لم تزل ترعى الكلأ في موضعها..[٢٠].

ترى ألا يحق لنا أن نفهم **الكهف** فهماً رمزياً؟ أليس مباحاً لنا أن نرى فيه الذات الإنسانية؟ من غامر في العالم خارج حدود ذاته كتب عليه الألم والهلاك، ومن استغنى بذاته عن العالم عاش مخلداً محلقاً! لقد خرج أصحاب الكهف من قوقعتهم، فماذا كانت النتيجة؟ ضياعاً وألماً واختناقاً وكأنهم «سمك تغيّر ماؤه فجأة من حلو إلى مالح»[٢١]. وعندما عادوا إلى أنفسهم، إلى كهفهم، عمرت قلوبهم بالإيمان من جديد، وعرفوا الهناء والغبطة والثقة. لا حياة للإنسان إلا بأحلامه، ولا حياة للأحلام إلا في الكهوف سواء أكانت كهوفاً حقيقية أم نفسية. وليس هناك خارج الكهوف غير الموت، موت الأحلام، وهو في نظر الحكيم أدهى وأمرّ من الموت الحقيقي نفسه.

٢٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٣٦ ـ ١٤٣.

٢١ ـ المصدر نفسه، ص ٩٧.

وبخلاف ما قد نتصوره للوهلة الأولى فإن الحكيم هنا لا يمثله أي واحد من أصحاب الكهف الثلاثة، لا يمليخا ولا مرنوش ولا مشلينيا. فهم أشبه ما يكونون بالحيوانات المخبرية، لا دور لهم غير البرهان على صحة فرضية الحكيم. أرادوا الحياة في الحياة، أي خارج الكهف، فهزموا. ولما عادوا إلى أحلامهم ومملكتهم الكهفية هزموا الحقيقة والزمن والموت. الحكيم لا يمثله أحد في المسرحية غير بريسكا، أي الشخصية الوحيدة التي أضافها من خياله إلى الأسطورة. والحكيم لا يملك أن يغير شيئاً في مصير أصحاب الكهف، فهذا المصير مقرر سلفاً ومن قبل الأسطورة بالذات. وبالمقابل، إنه يملك كل الصلاحية كمؤلف ليتلاعب بمصير بريسكا التي لا تدين بوجودها إلا لخياله[٢٢]. ومن هنا كانت بريسكا هي الإنسان الوحيد الذي استخلص الدرس من انبعاث أهل الكهف ووضَعه موضع تطبيق. ولقد قالتها لمؤدبها غالياس الذي تمنى لو أن «القديسين» أي أصحاب الكهف ظلوا في السماء ولم ينزلوا إلى الأرض، فأجابته:

- إنهم ما نزلوا يا غالياس إلا ليرفعونا معهم إلى السماء.

ذلك أن بريسكا، من اللحظة التي رأت فيها نفسها في عيني مشلينيا حلماً رائعاً لم تحلم قط بأن تكونه، لم يعد لها من أمنية، من حلم، إلا أن تكون حقاً ذلك الحلم، إلا أن ترتفع بنفسها إلى مستوى ذلك الحلم. ولهذا قررت أن تأخذ هي الأخرى طريقها إلى الكهف. ولكنها لم تنفذ قرارها إلا بعد شهر من رجوع مشلينيا إليه، فكأنها خشيت إذا ما وجدت مشلينيا حياً أن تخونها إرادتها فتخرج من الكهف وتخرج معها مشلينيا إلى حيث ينتظرهما... موت الحلم...

وبريسكا امرأة. والحكيم هو القائل لنا إن المرأة كالقمر، كائن سلبي وسطح معتم لا يسطع إلا بما ينعكس عليه من الضوء الآتي من شمس عقل الرجل. ولقد كانت بريسكا محارة تفتش عن لؤلؤتها، قمراً يبحث عن شمسه. ووجدتهما في مشلينيا، في نظرة مشلينيا، فأضاء كيانها المعتم بنور ما كان ليضيء قط من تلقاء

٢٢ - ليس من قبيل المصادفة أن تكون بريسكا هي الشخصية الوحيدة من بين شخصيات **أهل الكهف** التي احتجت على المصير الذي أراده لها المؤلف. وقد سجل الحكيم هذا «الاحتجاج» في قصة **الأميرة الغضبى** في مجموعة **عهد الشيطان**.

ذاته. من هنا اختارت أن تضع نفسها في مدار شمسها، وأن تدور في فلكها أبداً حتى لو غربت في كهف أسطوري: فخير لها ألف مرة أن تدفن نفسها حية مع جثة ذاك الذي وهبها الضياء من أن تسقط من جديد في فراغها المحاري وظلمتها القمرية.

إن بريسكا امرأة، هذا صحيح. ولكنها امرأة آمنت بنظرة الحكيم إليها، فاستحقت مصيراً لم يقر به إلا للرجل. بوأها أعلى مكانة يمكن أن يرقى إليها بشر: جعل منها **إنساناً أعلى**.

إن ما فعلته راضية النفس، قريرة العين، إذ وأدت نفسها حية، ليس في طاقة البشر، كما قال غالياس، أن يفعلوه ولا حتى أن يفهموه. ولكن أليس الإنسان الأعلى هو ذاك الذي يملك أن يضحي بما لا يملك أن يضحي به البشر، حتى يرتفع فوق البشر؟

أجل، إن بريسكا هي هذا الإنسان الأعلى، وانتصارها الأعظم على نفسها وعلى البشر هو أنها اختارت الكهف. وليس عند الحكيم من انتصار كالعودة إلى الكهف. انتصار الحلم على الواقع، انتصار الحياة التي نخلقها بخيالنا على الحياة التي خلقنا فيها. وبكلمة واحدة، وكما قال الحكيم نفسه: انتصار اللامحدود فينا على المحدود، انتصار قوة الموت المحلقة بحرية مطلقة في فضاء اللانهاية على قوة الحياة المحبوسة داخل جسم حي محدود.

رحلة شهريار

بعد حوالي عقود ثلاثة من صدور **شهرزاد** كتب الحكيم يحدد بناءها الفني أو طبيعة الإحساس الذي راوده عند كتابتها فقال: «إني أذكر عند كتابة **شهرزاد** أن إحساسي كان موسيقياً. ما كنت أتمثل أشخاصاً ولا أتصور مواقف، بل أحس بموسيقى تطنّ في أذني. موسيقى من طراز **عصفور النار** لسترافنسكي»[1].

والحقيقة أن مسرحية **شهرزاد** هي أقرب مسرحيات توفيق الحكيم إلى مفهوم «المسرح الذهني» المأثور عنه. فهي مسرحية بغير شخصيات وبغير مواقف، وكل ما فيها نغم ينساب انسياباً حيناً، ويتدفق تدفقاً حيناً آخر، ويختلط بأنغام أخرى حيناً ثالثاً، ويهبط ويعلو، وقد يصمت أحياناً من غير ما انقطاع، أو تنوب عنه أنغام أخرى لا تشبهه كل الشبه ولا تختلف عنه كل الاختلاف، أنغام غير رئيسية ولكنها تمثل مراحل رئيسية منه، يستوعبها على تعددها ولا تستوعبه، وكل ذلك في تناسق محكم متين يذكرنا إلى حد بعيد بالتناسق المحكم المتين في النظام الشمسي.

لقد قالها الحكيم مرة: «جملة القول عندي أن أسلوب الله في صنع الكون هو وحده منبع الفن». ولقد حاول الحكيم، قبل أن يقول هذا الكلام، أن يطبقه عملياً، وفي **شهرزاد** على وجه التحديد. و«أسلوب الله» لا يتجلى في شيء كما يتجلى في النظام الشمسي. ففي هذا النظام كما يقول الحكيم نقلاً عن كبلر «كل شيء متماسك مرتبط بعرى متبادلة لا تنفصم... كل شيء يكوّن كلاً متناسقاً»[2]، وكل شيء يدور أيضاً حول نفسه وحول الشمس في آن واحد.

١ ـ **مقدمة يا طالع الشجرة**، ص ٣١.

٢ ـ **تحت شمس الفكر**، ص ٨٧.

وكما تدور الكواكب حول الشمس في الوقت نفسه الذي تدور فيه حول نفسها، كذلك تدور شخصيات المسرحية التي استقاها الحكيم من **ألف ليلة وليلة** حول شمسها، شهرزاد، وحول نفسها معاً. هذا هو وضع شخصيات المسرحية الرئيسية الثلاث، الملك شهريار والوزير قمر والعبد الأسود، التي تقوم لها شهرزاد مقام المركز للدائرة. بل إن الحكيم توكيداً منه لمبدأ التناسق الفلكي اختار عن عمد أن يسمي الوزير باسم «قمر»: قمر الدائر في فلك شهرزاد دوران القمر الطبيعي حول الشمس.

تعديل طفيف واحد أدخله الحكيم على النظام الشمسي في مسرحيته. فالكواكب في هذا النظام معتمة، ولا تستمد ضياءها إلا من نور الشمس. أما في المسرحية فالأقمار هي المضيئة، والشمس، شهرزاد، لا تستمد ألقها إلا من الأنوار المنعكسة عليها من تلك الأقمار. وهذا التعديل هو من صميم فلسفة الحكيم. فالمرأة عنده كما رأينا كائن سلبي، أما الإيجابية فللرجل. منه تنبثق الحركة، وعنه يصدر الإشعاع. أما المرأة فوظيفتها التلقي. إنها محور حركة الرجل ومحرق إشعاعه.

وصحيح أن الرجولة متفوقة في حد ذاتها على الأنوثة، ولكنها بحاجة جذرية إلى هذه الأخيرة حتى تمارس عليها تفوقها على وجه التحديد. إن للرجل الحركة والإشعاع، ولكن للمرأة الجاذبية. وبدون هذه الجاذبية تضيع الحركة في كل اتجاه ويتبدد الإشعاع في لانهاية الكون. إن المرأة على دونيتها هي التكملة الضرورية للرجل. إنها هي التي تعطي رجولته معناها، وإن كانت في حد ذاتها معتمة وعديمة الدلالة.

وكما كان البشر في بدائيتهم يؤخذون بظاهر الأمور، فينسبون الحركة والإشعاع إلى القمر، كذلك فإن الرجل ـ كما يصوّره الحكيم في **شهرزاد** كما من قبل في **عصفور من الشرق** ـ كثيراً ما يؤخذ بلعبة الجاذبية، فيسقط في نوع من مرض طفولي، ويعكس العلاقات بينه وبين المرأة فيحسبها شمساً حقيقية وينسى أنه هو المبدأ الإيجابي الأوحد في الوجود. هنا بالضبط يكمن سر عذاب كل من شهريار وقمر والعبد أمام شهرزاد. عذابهم وقلقهم وحيرتهم أمام سرها. مع أن السر ليس فيها وإنما فيهم، واللغز ليس لغزها وإنما لغزهم. إن أسئلتهم هي

التي تجعلها كأبي الهول، وهي التي تسقط عليها سحراً لا تملكه في ذاتها. فشهريار، رمز العقل الخالص، لا يريد أن يرى في شهرزاد إلا عقلاً كبيراً. وقمر، المتجرد من كل شيء إلا من القلب والعاطفة، لايريد أن يرى فيها إلا قلباً كبيراً. والعبد، المتقلص وجوده إلى مستوى الغريزة «الحيوانية» وحدها، لا يريد أن يرى فيها إلا جسداً جميلاً نابضاً بعِرْق الشهوة. ولكن شهرزاد ليست جسداً ولا قلباً ولا عقلاً. شهرزاد امرأة، والمرأة لا حقيقة لها. شهرزاد امرأة، والمرأة صمت. شهرزاد امرأة، والمرأة مرآة لا تعكس للرجل إلا نظرته، كتاب أبيض لا يقرأ فيه الرجل إلا ما وضعه بين سطوره. وبكلمة واحدة، إن شهرزاد ليست كائنة، وإنما هي ما يراد لها أن تكون، وماهيتها متعددة تعدّد الناظرين إليها والسائلين عن لغزها. وعندما توضع في قفص الاستجواب فإنها لا تملك أن تجيب لأن أجوبتها متضمَّنة أصلاً في أسئلة المحقق.

وفي المسرحية محققون ثلاثة، العبد وقمر وشهريار. ثلاثتهم يريدون استنطاق ماهيتها. بيد أن مأساتهم هي أنهم لا يدركون أن ماهيتها تتحدد بأسئلتهم. لا يدركون أنها هي العبد، وهي الوزير، وهي الملك.

إن شهرزاد هي شهريار:

شهرزاد: تريد أن تعرف مني ماذا؟

شهريار: أنت لا تجهلين ما أريد.

شهرزاد: تريد أن تعرف من أنا؟

شهريار: نعم.

شهرزاد: تعرف ماذا؟ ليس ثمة ما يستحق المعرفة..

شهريار: كذب ومكر..[3]. هاتي الجواب عما أسألك عنه... هذا غاية ما أطلب في الحياة.

---

٣ ـ حتى عندما تتبنى المرأة مفهوم الرجل عنها وتقول «الحقيقة»، فتعترف بأنه لا حقيقة لها وأنه ليس ثمة أصلاً ما يستحق المعرفة، فإن الرجل الذي جعل منها أبا هول يأبى أن يصدقها، وينسب بالتالي صراحتها هذه إلى الكذب والمكر اللذين يعدّهما من الصفات الخالدة للأنوثة.

شهرزاد: سل ما شئت.

شهريار: من أنت؟

شهرزاد: أنا شهرزاد..

شهريار: كفي عن الخب والدوران!... أعرف أن اسمك شهرزاد... لكن من تكون شهرزاد؟

شهرزاد: لا تكن طفلاً يا شهريار!... أنت تعلم أنك إن ألححت عشرين قرناً فلن تظفر مني بكلمة[٤].

شهريار: لماذا؟

شهرزاد: لأني لست أملك ما تريد... أنت تطلب المحال.

شهريار: أنت تعرفين... تعرفين كل شيء. أنت كائن عجيب، لا يفعل شيئاً ولا يلفظ حرفاً إلا بتدبير، لا عن هوى ومصادفة... أنت تسيرين في كل شيء بمقتضى حساب لا ينحرف قيد شعرة كحساب الشمس والقمر والنجوم... ما أنت إلا عقل عظيم!

شهرزاد (باسمة): أنت يا شهريار تراني في مرآة نفسك..

شهريار: إني أرى الحقيقة...

شهرزاد: دائماً الحقيقة!![٥]

وشهرزاد أيضاً هي قمر:

الوزير: هذه النظرة المبهمة... مولاتي!... لمَ لا تأذنين لي في أن أجن أنا أيضاً؟

شهرزاد: لماذا؟

الوزير: لأني...

شهرزاد (مبتسمة في إغراء): أفهم ما تريد...

---

٤ ـ التعريف الجامع المانع للمرأة عند توفيق الحكيم هو أنها صمت!!

٥ ـ **شهرزاد**، مكتبة الآداب، ص ٦٣ ـ ٧٥.

الوزير (في اضطراب): كلا... كلا... لست أريد هذا...
شهرزاد (في صوت سحري كالهمس): بلى...
الوزير: أقسم لك يا مولاتي...
شهرزاد: ولماذا تضطرب؟
الوزير: لست أريد إلا أن أعرف من أنت.
شهرزاد: أنت أيضاً؟
الوزير: نعم.
شهرزاد: إن جسدي جميل... أليس لي جسد جميل؟
الوزير: كلا... كلا... ما أنت إلا قلب كبير!
شهرزاد (باسمة): إنك تراني في مرآة نفسك!
الوزير: إني أرى الحقيقة...
شهرزاد (في نبرة غامضة وبسمة غريبة): الحقيقة!!
الوزير: تبتسمين؟ ما يضحكك؟
شهرزاد: مرحى لشهريار! أراه قد علمك كثيراً من ألفاظه..[٦]
وشهرزاد هي أخيراً العبد:
«شهرزاد مستلقية تفكر.
العبد يتسلق النافذة.
شهرزاد (تجفل): من هذا؟
العبد: لا تخافي!. هذا أنا...
شهرزاد: من أخبرك أني هنا؟
العبد: نفحك العبق... ثم هذه النافذة... أنبأتني أن خلفها جسداً ينتظر الغرام...

٦ ـ المصدر نفسه، ص ٤٢ ـ ٥٦.

شهرزاد: لا تلمسني!... اذهب.

العبد (يتأملها): ما أجملك! ما أنت إلا جسد جميل!

شهرزاد (باسمة): حتى أنت تراني في مرآة نفسك!...

العبد: إني أرى الحقيقة...

شهرزاد: دعوا الحقيقة في مكانها هادئة... اذهب...»[7].

شهرزاد هي إذاً، في مرحلة أولى من تعريفها، ثلاثتهم معاً. ولكن من هم هؤلاء الثلاثة؟ لقد قلنا إنهم الغزيرة والقلب والعقل. ولكننا نعرف أن الغزيرة والقلب والعقل آناء ثلاثة في الإنسان. وإذا كان الحكيم قد فصل بين هذه الآناء ومثّل لكل واحد منها بشخصية مستقلة بذاتها، فهذا كي يمارس إحدى الألعاب المحببة إليه، لعبة تباين الحقائق من خلال تباين ملكات الإنسان. وكما أن من واجب الناقد عادة أن يحلل ما ركبه الفنان، كذلك فإن من واجبه أحياناً أن يركّب ما حلّله الفنان. ومن هنا نقول إن العبد والوزير قمر والملك شهريار ليسوا إلا وجوهاً ثلاثة لإنسان واحد، أو مراحل ثلاثاً من تطور إنسان واحد. هذه الحقيقة سبقنا الحكيم إلى قولها بصيغة مباينة عندما اتخذ من مسرحيته موقف الناقد: «شهريار مر بكل الأطوار التي تعرفها الحياة الإنسانية، فقد عاش حياة الحيوان يوم كانت تُقدَّم له في كل ليلة عذراء يفتك بها، وعاش حياة القلب يوم عرف شهرزاد فأحب جوارها ونسي القتل والفتك، ثم عاش حياة العقل يوم أيقظ فكره حديث شهرزاد فاتسعت أمام بصيرته آفاق عوالم ليس لها حدود، فنهض على قدميه وانطلق يهيم في أجواء الفكر العليا»[8].

وإذا كان الإنسان كلاً واحداً، وحدة متطورة لكن غير منفصمة، فإن شهريار لا يمكن أن يُفهم معنى لسلوكه وللمآل الذي انتهى إليه ما لم يكن ماضيه ماثلاً أمامنا. ولكن براعة الحكيم شاءت ألا نطلع على ماضي شهريار بوساطة السرد أو

٧ ـ المصدر نفسه، ص ١١١ ـ ١١٢.

٨ ـ تحت المصباح الأخضر، ص ٧١.

العودة إلى الوراء. بل نحن نجد أنفسنا أمام ماضي شهريار حياً، منفصلاً عنه، متجسداً في غيره: ماضيه البعيد أو ما دون الإنساني، في صورة العبد، وماضيه القريب، أو الإنساني، في صورة قمر. وما تريده شهرزاد منه، هو الذي تجاوز نفسه إلى طور جديد ما فوق إنساني، هو أن يعود أدراجه إلى ماضيه الإنساني أو حتى ما دون الإنساني: إن لم يكن إلى الماضي القريب فإلى الماضي البعيد، إن لم يكن إلى قمر فإلى العبد:

العبد: إني أخافك.

شهرزاد: أنت واهم.

العبد: زوجك؟

شهرزاد: ما شأنك به؟

العبد: إنك تفكرين فيه؟

شهرزاد: نعم... أريد أن يعود...

العبد: أرأيت؟

شهرزاد: بل أريد عودته حتى لا أشبع منك...[٩]

ولكن هل يمكن لشهريار أن يعود عبداً، هو الذي قتل العبد مرتين؟ قتله في المرة الأولى وقتل معه زوجته الأولى عندما داهمهما في فراش واحد، وقتله للمرة الثانية، أو بالأحرى قتل العبد الذي فيه، عندما أغرق نفسه في حمام من الأجساد والدم، يوم كانت «تقدم له في كل ليلة عذراء، وتذبح له في كل صباح زوجة». والحق أن قتل العبد الأول، الخارجي، لم يكن إلا تمهيداً لقتل العبد الآخر، العبد الثاوي فيه. وإذا كان العبد الأول قد قتل بالسيف، فإن العبد الآخر لا يمكن أن يقتل إلا بعتقه. ولقد قالتها شهرزاد:

شهرزاد: أتعرف كيف يقتل العبد؟

العبد: كيف؟

---

٩ ـ **شهرزاد**، ص ١١٦ ـ ١١٧.

شهرزاد: بعتقه..[١٠]

ومَن هذا العبد الذي يقتله عتقه إن لم تكن الشهوة؟ الشهوة الجسدية السوداء التي لا تسعى إلا في الظلام كالثعبان:

شهرزاد: ينبغي أن تكون أسود اللون، وضيع الأصل، قبيح الصورة... تلك صفاتك الخالدة التي أحبها!

العبد: تلك صفات الشهوة...

شهرزاد: نعم... إن أردت الحياة يا حبيبي فاسعَ في الظلام كالثعبان... حبي لك لا يحيا إلا في الظلام...[١١]

ولا نعتقد أن ثمة داعياً للعجب من موقف الحكيم هذا من المتعة الجسدية. فلقد كان رأيه دوماً أن هذه المتعة متعة حيوانية كما قال في **تحت المصباح الأخضر**، ومتعة ثور في حقل كما سيقول في **الرباط المقدس**[١٢]. ولقد نهل شهريار في طوره الحيواني من عباب هذه المتعة حتى اكتظ وسئم وعافتها نفسه وصيحته لا تزال تدوي في آذاننا: «شبعت من الأجساد!.. شبعت من الأجساد!... شبعت من الأجساد!». فهو كما قالت عنه شهرزاد «آدمي استنفد كل ما في كلمة جسد وكل ما في كلمة مادة من معنى، وقد استحال الآن إلى إنسان يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد». ومن هنا كانت قصة شهريار على حد تعبير الحكيم نفسه هي «قصة الروح التي خرجت من المادة». وشهرزاد هي المرأة التي تمّ على يدها بعث شهريار هذا، ومن هنا كانت شخصيتها استمراراً لشخصية إيزيس، إلهة البعث في الحضارة المصرية القديمة. ولقد قالها

١٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٠.

١١ ـ المصدر نفسه، ص ١١٦ ـ ١١٨.

١٢ ـ نحن نفهم أن ينظر الحكيم، الذي نصّب نفسه عدواً لروابط الحياة باسم صداقة الفن، هذه النظرة المزدرية القائمة إلى متعة الجسد، ولكن ما لا نفهمه هو أن يجعل العبد رمزاً لها. وإننا لنشم ههنا رائحة العنصرية. ولقد قالها الحكيم مرة في حديث له عن الريف المصري: «كل ما يدرك من أمر الحب هنا إنما هو حب الحيوان أو حب العبيد: شيء مباشر وضيع زهيد، يأتي ويذهب فلا يخلّف أثراً غير الأثر المادي البيولوجي الذي يخلّفه عادة بين طائفة القرود أو العبيد (كذا!)». انظر: **حمار الحكيم**، سلسلة كتب للجميع، ص ٨٦.

الحكيم أيضاً: «تحت تأثير افتتاني بإيزيس رسمت أشخاص بطلاتي شهرزاد وبريسكا وعنان»[١٣]. فلقد بعثت شهرزاد شهريار، وحرّرته من حيوانيته، من طوره ما دون الإنساني، وجعلت منه رجلاً، وفتحت له بأقاصيصها آفاق عوالم لا حدود لها. ولكن ما من قوة تحول بين شهريار وقد أصبح رجلاً وبين توقه إلى أن يكون أكثر من رجل، ما بعد الرجل. ذلك أن الرجولة تجاوز دائم. **والرجل لا يتجاوز نفسه إلا بتجاوزه المرأة التي صنعته رجلاً**. ولسوف يقولها بجماليون فيما بعد: «أكلما فتحت أعيننا العمياء يد، نبدأ أول ما نبدأ بأن نراها أصغر مما كنا نتخيل؟». وكذلك فعل شهريار: ما كادت شهرزاد تفتح عينيه فأبصر، حتى أشاح بوجهه عنها:

شهريار (مشيحاً بوجهه عن شهرزاد): ما عدت أحفل بك ولا بشيء..

شهرزاد: تشيح بوجهك أيها الأعمى!... لو كنت تبصر قليلاً!

شهريار: لقد أبصرت أكثر مما ينبغي..[١٤]

كان شهريار شهوة عمياء، لا يرى ولا يحس ولا يعي. وعندما فتحت شهرزاد عينيه، بل قل قلبه، أضحى إنساناً يشعر ويحس، ولكن لا يملك بعد أن يعي. وهو الآن يريد أن يعي قبل كل شيء، يريد أن يرى بعقله لا بقلبه، يريد أن يعرف:

شهرزاد: كل البلاء يا شهريار أنك ملك تعس فقد آدميته وفقد قلبه..

شهريار: إني براء من الآدمية... براء من القلب... لا أريد أن أشعر. أريد أن أعرف![١٥]

إن شهريار لا ينكر أن لشهرزاد فضلها الكبير عليه. لا ينكر أنها منحته قلباً. ولكن القلب هو بداية أبجدية الوجود لا نهايتها. والحال أن من يبدأ بالألف والباء لا مناص له من أن يصل إلى الياء. وقد تقطع المرأة، إذا ما سمَت على نفسها

١٣ ـ **تحت المصباح الأخضر**، ص ١٩٧.

١٤ ـ **شهرزاد**، ص ٦٦.

١٥ ـ المصدر نفسه، ص ٦٩.

وصارت في مستوى إيزيس، من الطريق شوطه الأول، ولكن شوطه الثاني نداء لا تسمعه غير أذن الرجل. وأسمى ما تطمح إليه امرأة ـ وشهرزاد هي المرأة ـ هو أن ترفع الرجل من مستوى إنسان يشتهيها إلى مستوى إنسان يحبها، أن ترقى به من مصاف العبد إلى مصاف الوزير قمر. ولكن الرجل يأنف أن يدور في فلك غيره. الرجل ذات تأبى أن تتخذ غير ذاتها محوراً لدورانها. ومن هنا كان تعالي شهريار في طوره الأخير على قمر:

شهريار: أنت يا قمر لا تزهو بغير الشمس. فابقَ كي تستمد الحياة من نورها..[١٦]

ومن هنا أيضاً قراره بالرحيل. رحيله أولاً عن نفسه، في داخل نفسه، عن «قمر» الثاوي فيه، مثلما رحل من قبل عن «العبد» الكامن فيه. ولقد بدأ شهريار رحلة التجاوز الداخلية هذه قبل أن يلمّ به داء الرحيل حقاً: أفلم يلجأ إلى السحر علّه يجد فيه مفتاح اللغز وعلّه يروي ظمأه إلى المعرفة؟! أفلم يقتل الجارية الجميلة زاهدة في اليوم نفسه الذي كانت تقيم فيه عذارى المملكة عيداً لشهرزاد لأنها أنقذتهن من سيف جلاده الذي كان يحتز في كل صباح عنق واحدة منهن؟ ولكنه اليوم يقتل ليعلم، وقد كان من قبل يقتل ليلهو. «أريد أن أعرف»: تلك هي الصيحة التي تدوي بها الآن أرجاء نفسه كما تدوي بها أرجاء مملكته. أن يعرف ماذا؟ سر شهرزاد. ولكن من هي شهرزاد؟

إنها كالرجل، كشهريار، تتمدد على مستويات ثلاثة. وكما أن شهريار عبد ووزير وملك، غريزة وقلب وعقل في المراحل الثلاث من تطوره، كذلك فإن لشهرزاد وجوهاً ثلاثة. ولكن الفارق بينها وبينه أن وجوهها الثلاثة متزامنة، متضامنة، متداخلة، بينما عاش هو كل مرحلة من مراحله على حدة، فعرف التطور والتجاوز ولكنه لم يعرف قط وحدة الكينونة. هذا التداخل، هذا الاختلاط في شخصية شهرزاد هو الذي يغلفها بسحر اللغز، وهو الذي يضفي عليها غموضاً وجاذبية. وكما أن شخصية شهريار لا

---

١٦ ـ المصدر نفسه، ص ٩١.

يمكن أن تفهم ما لم تركَّب، كذلك فإن شخصية شهرزاد لا يمكن أن تستوعب بما لم تحلَّل.

إن شهرزاد هي أولاً، وقبل كل شيء، امرأة. امرأة وجدت نفسها يوماً عرضة للموت قتلاً كسائر بنات جنسها، فعقدت العزم على ألا تستسلم لمصيرها وأن تذود عن حياتها بكل ما أوتيت من حيلة. وفي مواجهة الموت يمكن للإنسان، حتى لو كان امرأة، أن يأتي العجب. وشهرزاد بصفتها الفردية هذه مبسوطة أمامنا كالكفّ، لا أسرار فيها. إن تجليتها الكبرى، بعثها شهريار ووضعها حداً لشهوة الدم والقتل فيه، لم تكن إلا عملاً من أعمال الدفاع عن النفس وغريزة حب البقاء. أفلم يقف أمامها قمر مذهولاً، معجباً بما أحدثته في روح شهريار من تحول، فكان جوابها الوحيد:

شهرزاد: ما أبسط عقلك يا قمر! أتحسبني فعلت ما فعلت حباً للملك!

الوزير: لمن غيره إذن؟

شهرزاد: لنفسي..

الوزير: لنفسك؟... ماذا تعنين؟

شهرزاد: أعني أني ما فعلت غير أن احتلت لأحيا..

الوزير: تعنين أنك ما صرفت عقل الملك عن العبث بالأرواح إلا ليبقي على روحك؟

شهرزاد: هو ذاك.

الوزير: لن أصدق... كلا... ما أنت إلا قلب كبير!

شهرزاد: إنك تراني في مرآة نفسك..[17]

وإذا ما أجهد شهريار دماغه وكدّ رأسه ليعرف سرها، كان جوابها له في غاية البساطة:

شهرزاد: أقسم أنك جننت!... أي سر تبحث عنه أيها الأبله؟.. ألا تراك

١٧ ـ المصدر نفسه، ص ٥٤ ـ ٥٥.

تضيع عمرك الباقي وراء حب اطلاع خادع؟... لمَ لا تريد أن ترى فيَّ امرأة ككل النساء ذات أب وأم وماضٍ معروف؟

شهريار: إنك لست امرأة ككل النساء...

شهرزاد: أتمدحني أم تذمني؟

شهريار: لست أدري... بل قد لا تكونين امرأة...

شهرزاد: أرأيت إلى أي حد أصابك الخبل![١٨]

وشهرزاد ثانياً هي المرأة. المرأة/ النوع. والمرأة عند الحكيم لها جسد ولها قلب، ولكن ليس لها عقل. والمرأة بصفتها النوعية هذه بحاجة دوماً إلى الرجل لأنه هو الذي يثبّتها في ماهيتها كأنثى، ويحقق لها ذاتها. وشهرزاد هي المرأة التي وجدت رجلها، ثم فقدته. ومن هنا كان نضالها المرير كي تستعيد شهريار وتعيد إحياء الرجل فيه.

إن المرأة يكفيها أن تصنع رجلاً يحبها ويدور في فلكها، وهي بغنى بعد ذلك عن العالم كله. ولقد جاهدت شهرزاد ألف ليلة وليلة حتى تصنع شهريار، حتى تنقله من «طور اللعب بالأشياء إلى طور التفكير بالأشياء»[١٩]، حتى تستبدل سواد قلبه بياضاً ونقاء. وقد حقّ لها، بعد أن أدّت رسالتها وخلقت بالحب رجلاً قادراً على الحب، أن تتمتع بثمار عملها العظيم. إن شهريار من صنعها، ولها يجب أن يكون. ولكن شهريار، بعد أن فُتحت عيناه، بات يريد أن يرى كل شيء، بل أن يرى ما لا يرى. إنه وقد انطلق لا يمكن أن يوقفه بعد شيء، ولا حتى المرأة التي خلقته. تلكم هي سنة الخلق: إن المخلوق يتمرد أول ما يتمرد على خالقه، والأعمى يستصغر أول ما يستصغر اليد التي فتحت عينيه.

لقد بعثت شهرزاد الرجولة في شهريار، لأن أنوثتها لا تكتمل إلا بها. ولكن الرجولة متى بُعثت فلا بد أن تشق طريقها إلى ما بعد الرجولة مهما يكن الثمن. وتلكم هي على وجه التحقيق مأساة شهرزاد: فقد هجرها في

١٨ ـ المصدر نفسه، ص ٦٧ ـ ٧٢.

١٩ ـ المصدر نفسه، ص ٥٢.

منتصف الطريق ذاك الذي وجدت فيه كمالها.

لقد جازفت بحياتها حتى تجعل منه آدمياً، ولكن أول صيحة أطلقها بعد أن عاين النور هي: «إني براء من الآدمية».

وإلى هذه الآدمية التي فقدها بمجرد أن امتلكها تريد أن تعيده شهرزاد. تريد أن تعيده إلى الحب الذي أمسى في نظره كلمة فارغة. تريده أن يرى فيها لا سراً ولا لغزاً ولا سؤالاً لا جواب له، بل جسداً ينبض بعرق الشهوة وقلباً بحاجة إلى أن تملأه العواطف.

أفي شهرزاد بعد هذا سر؟ أجل، بمقدار ما تتصنعه. فهي امرأة. والمرأة تدرك أن بعض الغموض يمكن أن يجمّلها ويزيد من رونقها وسحرها في عين الرجل. وإذا كانت من حين إلى حين تتملص من الإجابة عن أسئلة شهريار، فهذا على وجه التحديد كي تبقى في نظره غابة عذراء، للمجهول فيها أكثر من نداء:

شهريار: أنت امرأتي التي أحب... ألست امرأتي؟ هل تحسبينني أطيق طويلاً هذا الحجاب المسدل بيني وبينك؟

شهرزاد: (كالمخاطبة نفسها): وهل تحسبك لو زال هذا الحجاب تطيق عشرتي لحظة؟

شهريار: ماذا تقولين؟

شهرزاد: لا شيء...[٢٠]

السر ليس في شهرزاد إذاً، بل في شهريار نفسه. في الرجل. الرجل هو الذي يضفي على المرأة سرها، حتى يستطيع هذا السر أن يشدّه إليها. ولقد قالها يوماً ذلك العدو الآخر للمرأة الذي هو نيتشه: إذا كنا، نحن الرجال، نعجز عن فهم المرأة فليس ذلك لأنها عميقة القاع، بل لأنها لا قاع لها على الإطلاق. وإنما بعد هذا الحكم المطلق يمكن للحكيم أن يقر للمرأة بذكاء نسبي. والمرأة الذكية هي تلك التي تلعب لعبة الرجل، لعبة العقل الكبير، وإن كانت أسئلة العقل آخر همومها بينها وبين نفسها. وشهرزاد امرأة ذكية، منحها الحكيم ـ مثلما منح

٢٠ ـ المصدر نفسه، ص ٧٣ ـ ٧٤.

بريسكا وعنان ـ ما لم يمنحه قط لأي من بنات جنسها، منحها القدرة على أن تفهم الرجل، على أن تدرك أن كل ما في الرجل يشده إلى السماء، ويدعوه إلى الانطلاق وراء آفاق عوالم لا حدود لها، وراء المجهول أو المطلق أو اللانهاية. وقد تسخر شهرزاد في الظاهر من شهريار وقد تؤكد له بأنه ما زال طفلاً لا أمان له إلا في حضن امرأة، ولكنها في أعماقها كليمة النفس، جريحة الفؤاد، لأنها مدركة سلفاً أن جهودها لإعادته إلى فلكها لن تجدي فتيلاً حتى لو جاهدت جهاد الجبابرة.

هل معنى هذا أن جميع المنافذ قد سدت في وجه شهرزاد؟ كلا، يبقى هناك منفذ واحد: الأرض. الأرض قاع أخير لمن لا قاع له. الأرض التي تبدأ منها كل رحلة، وتنتهي عندها كل رحلة، حتى لو كان المسافر شهريار، وحتى لو كانت بغيته السماء وأسرارها العليا.

هنا بالتحديد يكمن الوجه الثالث لشهرزاد. فشهرزاد هي امرأة، بل هي **المرأة** بألف ولام التعريف. والمرأة هي الأرض، هي الطبيعة، أو هي جزء منها وتعبير من تعابيرها ورمز من رموزها. الطبيعة كائنة وليست موجودة، مكتفية بنفسها، راضية بقوانينها، مريدة لما أريد لها. وعلاقة الرجل بالطبيعة هي علاقته بالمرأة. منها يولد وفيها يموت. فيها يمد جذوره، ومن إسارها يحاول أن ينعتق. من مادتها جسمه، وروحه سجينتها وسجينته. تخلقه ويخلقها. تنظمه نواميسها، وبعلمه وعمله يغيّر قوانينها. تسحقه ويقاومها. هي الأرض وهو بذارها. هي الكأس وهو ماؤها. هي الغيم وهو الرعد. هي الرخاوة والهلام، وهو الصلابة والإرادة. هي البحر، وهو الجبل. هي التربة وهو المحراث[٢١]. أفعجب بعد هذا إذا ما وحّد شهريار بين شهرزاد وبين الطبيعة؟ أوَعجب إذا ما استطاع الحكيم، عن طريق هذا التوحيد، أن يعطي لعبة الرجل والمرأة أبعاداً كونية؟

إذا كان في المرأة من سر، فهذا هو سرها الأكبر، وإذا كان لها من قناع، فهذا هو قناعها الأشد صفاقة:

٢١ ـ الحكيم ههنا أبعد ما يكون عن الابتكار، بل هو أكثر المقلدين تقليداً، بدءاً من أول شاعر ميتولوجي تحدث عن «أمنا الأرض» إلى الأديان السماوية التي قالت «نساؤكم حرث لكم».

شهرزاد: أترى شيئاً في ماء هذا الحوض؟... أليست عيناي أيضاً في صفاء هذا الماء؟. أتقرأ فيهما سراً من الأسرار..!

شهريار: تباً للصفاء وكل شيء صافٍ!... لشد ما يخيفني هذا الماء الصافي...! ويل لمن يغرق في ماء صاف...![٢٢]

شهرزاد: ويل لك يا شهريار!...

شهريار: الصفاء...! الصفاء قناعها...

شهرزاد: قناع من؟

شهريار: قناعها هي... هي... هي...

شهرزاد: إني أخشى عليك يا شهريار!...

شهريار: قناعها منسوج من هذا الصفاء... السماء صافية... العين الصافية... الماء الصافي... الهواء... الفضاء... كل ما هو صاف!...إن الحجب الكثيفة لأشفّ من هذا الصفاء!...[٢٣]

وإذا ما عدنا الآن إلى شهريار أدركنا أن الرحيل الذي عقد العزم عليه ليس مجرد محاولة لانتزاع نفسه من فلك شهرزاد الذي دار فيه ألف ليلة وليلة، وإنما هو أيضاً محاولة لانتزاع نفسه من فلك الطبيعة التي هي مهد الإنسان ولحده معاً. فعندما يقول شهريار لشهرزاد إنه يريد الرحيل لأن ذراعيها الفضيتين ضيقتا الخناق على عنقه، فإنه لا يقصد ذراعي المرأة وحدهما، بل أيضاً ذراعي الطبيعة. والأسطورة ههنا أسطورة رومانسية مضادة. فالرومانسية ـ تلك المدرسة الأنثوية الكبرى في الفن والأدب والحياة ـ رأت في الاتحاد بالطبيعة مرفأ الأمان للفرد من المجتمع وزيفه واصطناعه. أما بطل الحكيم، شهريار، فإن ما يريده هو الانفصال عن الطبيعة والانسلاخ عنها. إنه يريد نفسه في الوجود مطلقاً، فكراً خالصاً متحرراً من كل قيد، والطبيعة ترده إلى بعده الواقعي، تقلصه إلى مجرد احتمال

---

٢٢ ـ لقد كان الماء على الدوام، وفي جميع الميتولوجيات، يمثّل المبدأ المؤنث، المنفعل، الطبيعي، في الوجود، بعكس النار على سبيل المثال التي هي المبدأ الفاعل، الإيجابي، المذكّر.

٢٣ ـ شهرزاد، ص ٦٨ ـ ٦٩.

بين ملايين الاحتمالات الأخرى. هو في نظر نفسه ضرورة لا بديل عنها، ولكنه من وجهة نظر الطبيعة صدفة، عدم لزوم، رمية من غير رام. لقد وُجد، وكان من الممكن ألا يوجد. إنه ليس أساسياً بالنسبة إلى العالم، وليس هو الذي اختار الزمان والمكان اللذين وجد فيهما. ومن هنا كان الرحيل وعداً بالحرية. ومن ذاق طعم الحرية يوماً، كتب عليه أن يتحمل أبداً مشاق الرحيل والخبّ في دروب غير مطروقة: «من استطاع تحرير جسده مرة من عقال المكان، أصابه مرض الرحيل، فلن يقعد بعدئذ عن جوب الأرض حتى يموت»(٢٤).

ومرض شهريار هو نفس مرض الحكيم. ألم يقل لنا الحكيم إن السر في عذابه هو أنه أراد التحرر من قيود الزمان والمكان؟ وما أقرب الشبه بين الحكيم يوم قال: «إن نظري أنا أيضاً لا يريد أن يتجه إلى غير السماء» وبين شهريار لحظة صاح: «أود أن أنسى هذا اللحم، هذا الدود... وأنطلق، وأنطلق... إلى حيث لا حدود!»(٢٥).

ولكن أين هي هذه اللاحدود؟ وإذا كان هدف الرحيل هو الإفلات من قيود المكان، فهل يمكن أن يكون الرحيل إلا في المكان؟ وإذا كان شهريار قد أراد الهرب من شهرزاد، أفلم يجد أمامه شهرزاد في كل مكان حطّ فيه رحاله؟ وإذا كانت «الطبيعة كلها ليست سوى سجان صامت يضيق عليه الخناق»، أفيتغير الحال إذا استبدل مكاناً بمكان وسجناً بسجن؟ إن كل ما فعله هو أنه هرب من الطبيعة إلى... الطبيعة... وأنى لشهريار أن يهرب أو يرحل وساقاه أوتاد تربطه إلى الأرض؟!...

قمر: ألهذا هربنا من دارنا وهجرنا أهلنا وطفنا ببلاد الأرض؟!.. كي تكون هنا خاتمة رحلتنا؟!.

شهريار: رحلتنا؟... صه أيها الأبله!... إنا ما تحركنا بعد...

قمر (ينظر إليه بخوف): مولاي...

٢٤ ـ المصدر نفسه، ص ٩٤.

٢٥ ـ المصدر نفسه، ص ٩٠.

شهريار: لا تخف يا قمر... أتحسبني مجنوناً؟... كلا... لست بمجنون... (يشير إلى ساقيه) كيف تقول إنا سافرنا وهذه الأوتاد تربطنا إلى الأرض؟!...[٢٦]

لقد كان في وسع شهريار بالطبع أن يوفر على نفسه عذاب القلق وشقاء الرحيل. كان في وسعه أن يفعل مثلما فعل قمر: أن يرحل داخل جدران أربعة، وأن يبحر داخل عيني امرأة. ألا «يقال إن رجلاً بقلبه قد يصل إلى ما لا يصل إليه آخر بعقله»؟[٢٧] ولكن شهريار لم يعد قمراً. لم يعد من فصيلة الرجال الذين يؤمنون أو الذين يصور لهم خيالهم أصناماً رائعة الجمال يتعبدون لها ويفنون فيها كما يفعل الفراش عابد النور. إن شهريار قد طلّق **أنوثة القلب** إلى الأبد ليعانق **رجولة العقل**. هو بعد اليوم لا يريد أن يشعر، بل أن يعرف:

قمر: أستسافر حقاً؟

شهريار: نعم..

قمر: إني لا أرى ما يحملك على الرحيل.

شهريار: وما يحملني على البقاء!

قمر: هل يحسب مولاي لو جاب الدنيا طولاً وعرضاً أنه يعلم أكثر مما يعلم وهو في حجرته هذه؟

شهريار: دعك من الخيال يا قمر... ما جنى أحد شيئاً من الخيال... مضى ذلك العهد الساذج... اليوم نريد الحقائق يا قمر... نريد الوقائع...

قمر: لسنا نعيش لهذا يا مولاي.

شهريار: إن لم نعش لنعلم، فلماذا نعيش إذن يا قمر؟

قمر: لنعبد ما في الوجود من جمال.

شهريار: وما أجمل شيء في الوجود؟

---

٢٦ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٩ ـ ١٣٠. والحكيم يلجأ ههنا أيضاً إلى لعبة التوحيد، تساعده في ذلك اللغة العربية: فالساق التي عليها نسير هي أيضاً ساق الشجرة. وهذه الأخيرة لم تخلق للسير، وإنما «لتبقى مزروعة في الأرض تحمل الجذع والأفنان». رمز آخر للمسافر الذي يراوح في مكانه!

٢٧ ـ المصدر نفسه، ص ١٠٠.

قمر: عينا امرأة.

شهريار: أيها المسكين!

قمر: لا تسخر!... ثق أن من ملك في حجرته امرأة جميلة فقد ملك الدنيا كلها في حجرته[٢٨].

وعلى فرض أن شهريار كان له إيمان قمر، فهل كان سيختلف المصير؟ لقد عاد قمر بعد الرحلة إلى القصر فوجد شهرزاد في أحضان العبد[٢٩]، فانتحر وانطفأت فيه الحياة كما ينطفئ القمر الذي ما عاد يستمد نوره من الشمس. لقد عاش قمر آدمياً ومات آدمياً. ولكن شهريار لا يريد هذه الآدمية في حياته ولا في مماته. ولهذا لم يهتز له وتر عندما فاجأ شهرزاد في أحضان العبد. وشهرزاد هي التي تقصدت أن يفاجئها في أحضان العبد، وذلك كمحاولة أخيرة لاستثارة نخوته أو كرامته أو غيرته، وبكلمة واحدة، لبعث آدميته. ولكن بلا جدوى، فشهريار قد «هجر الأرض ولم يبلغ السماء، فهو معلق بين الأرض والسماء». وأمام هذا الإنسان الهالك الذي ينخر فيه القلق، لم يبق أمام شهرزاد غير أن تستسلم من جديد لسنة الكون والطبيعة، فلا ترى في شهريار إلا شعرة بيضاء آن أوان انتزاعها. وليرحل شهريار بعدئذ ما شاء، وليصبح سندباداً يقلع شراعه ألف مرة لا سبع مرات فقط، فكل رحيل لا بد له من رجوع، ولا رجوع في خاتمة المطاف إلا إلى الأرض، أمنا جميعاً. ولئن لم تستطع ذراعا شهرزاد المرأة أن تحتضن شهريار العائد حياً، فإن ذراعي شهرزاد الطبيعة ستحتضنانه عند عودته ميتاً. ولسوف يمضي شهريار، ويأتي شهريار آخر، ولسوف تتكرر الرحلات، ومعها العودة والرجوع. أفلا يقال إن في كل واحد منا طفلاً يحنّ أبداً إلى العودة إلى الرحم التي منها خرج؟ ذلك هو قدر الرجل. ولخيرٌ لنا أن ندور دورتنا ونحن

٢٨ ـ المصدر نفسه، ص ٨٦ ـ ٨٨.

٢٩ ـ لا ننسَ أن شهرزاد امرأة مهما أعطيناها أبعاداً عميقة ووحّدنا بينها وبين إيزيس أو بينها وبين الطبيعة. والمرأة لها جسد لا بد أن يروى. وشهرزاد، التي رحل عنها رجلها وما استطاعت بكل فتنتها الجسدية أن تغريه بالبقاء، لا هو ولا قمر، ما عاد أمامها من خيار غير العبد لتطفئ نار جسدها. أهي شبقة؟ ولكن كل امرأة من لحم ودم هي عند الحكيم شبقة.

نعلم أننا ندور، من أن ندور ونحن لا نعلم أننا ندور. فذلك هو على الأقل امتيازنا كبشر، بل كرجال، على الثيران التي تدور وهي معصوبة العينين. وهنا بالضبط يكمن انتصار شهريار وسرّ عظمته. انتصاره في الهزيمة وعظمته في المأساة. فصحيح أنه عاد من حيث انطلق، وانتهى من حيث بدأ، ولكن رحلته لم تكن عقيمة كل العقم. يكفيه أولاً أنه قد تجرأ على مقارعة قوة لا قبل للبشر بها، وهذا ما يرفعه إلى مصاف أبطال التراجيديات الإغريقية. ويكفيه ثانياً أنه بات الآن يعلم شيئاً واحداً على الأقل وهو أن الحركة قد كتبت عليه مثلما كتب الثبات على شهرزاد، وأن القلق قدره كما أن الهدوء قدر الطبيعة. وهل في الوجود غير الإنسان والطبيعة، بل قل غير الرجل والطبيعة ما دامت المرأة جزءاً من هذه الأخيرة؟ هذان هما طرفا الصراع غير المتكافئ؛ صراع كتبت فيه الغلبة للطبيعة على الرجل، ومع ذلك يخوضه الرجل لأنه لن يكون إنساناً أعلى، أو ما بعد الرجل، إلا إذا خاضه، ولأنه يكفيه من الانتصار أن يكافح ويجاهد مع علمه أنه لن ينتصر:

شهريار (بعد عودته): هذا الهدوء العجيب منك... وهذا الصفاء... هيهات أن أصل إلى بعض هذا!

شهرزاد: مهما سافرت وجبت الأقطار؟

شهريار: لم أسافر ولم أتحرك.

شهرزاد: أرأيت؟

شهريار: هأنذا في القصر من جديد!... إلامَ انتهيت؟... إلى مكان البداية.. كثور الطاحون على عينيه غطاء... يدور... ثم يدور... ثم يدور... وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيراً إلى الأمام في طريق مستقيم... أوَلست كالماء يا شهرزاد؟... سجيناً دائماً كالماء؟ نعم... ما أنا إلا ماء... هل لي وجود حقيقي خارج ما يحتوي جسدي من زمان ومكان!... حتى السفر والانتقال إن هو إلا تغير إناء بعد إناء... ومتى كان في تغير الإناء تحرير للماء؟

شهرزاد: ليس السفر ما يحرر جسدك...

شهريار: صدقت...[٣٠]

انتصرت شهرزاد إذاً؟ نعم ولا. انتصرت كطبيعة وانهزمت كامرأة. انتصرت لأنها استعادت جسد شهريار، بل قل جثته، ولكن روحه هزمتها. أجل، إن الأرض تستطيع أن تستعيد الجسد لأنه من مادتها مصنوع. أما الروح؟ إن روح شهريار باقية على مدى الدهر رمزاً لكل من يطلب السماء رغم علمه بأن قدميه مثبتتان في الأرض. ورجولة الرجل بعد كل شيء ليست في جسده، بل في روحه. والجسد مادة مؤنثة، قابلة للهزيمة وللفناء وللعودة إلى الطين الذي منه جبلت. ولكن الروح لا يهزمها حتى الموت... بل لعلها بالموت تتحرر من درن الأنوثة فيها، من الجسد.

وهذا هو السر في انتصار شهريار حتى في لحظة هزيمته. إن شهريار الفرد هو الذي هزم، دار وصار إلى نهاية الدورة، ولكن شهريار النوع انتصر لأن كل نهاية لا بد أن تعقبها بداية، ولأن في بطانة كل رجل شهرياراً على استعداد لأن يعيد الدورة أو ليحمل الصخرة كسيزيف:

شهريار: أشعر ببرد يدب في مفاصلي..

شهرزاد: اجلس يا شهريار!..

شهريار: كلا... لست أريد الجلوس... لست أحب الجلوس إلى هذه الأرض... دائماً هذه الأرض... لا شيء غير الأرض... هذا السجن الذي يدور... إننا لا نسير... لا نتقدم ولا نتأخر... لا نرتفع ولا ننخفض...إنما نحن ندور... كل شيء يدور... تلك هي الأبدية... يا لها من خدعة!...

شهرزاد: نعم أنت تدور... وأنت الآن في نهاية دورة...

شهربار: النهاية تتلوها البداية في قانون الأبدية والدوران...

شهرزاد: أما كنت تعرف هذا من قبل؟

شهريار: كنت أحسب الطبيعة أحذق من هذا...

٣٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٥١ ـ ١٥٥.

شهرزاد: إلى هذا الحد أنت ناقم على الطبيعة؟

شهريار: إنها تقارعني بسلاح العجز... السجن داخل حلقة تدور...

شهرزاد: لا أظن أنها تقارعك أو تتكلف لك... ما أنت إلا شعرة في رأس الطبيعة!...

شهريار: كلما ابيضت نزعتها!...

شهرزاد: إنها تكره الهرم...

شهريار: نعم...

شهرزاد: تنتزعها كي تعود من جديد...

شهريار: فتية قوية...

شهرزاد: نعم...

شهريار: كل ما يكبر ترجعه إلى الصفر... كل غاية تتبعها بداية... إلى متى هذه الدائرة التي لا مخرج منها؟[٣١]

إلى متى؟ إلى أن يعجز حتى شهريار، ذلك العقل الكبير، عن طرح الأسئلة. إلى أن يهرم ويشيخ ويمسي شعرة بيضاء تنتظر من ينتزعها. ولكن آنذاك بالتحديد سيظهر شهريار جديد ليطرح الأسئلة من جديد، في دورة أبدية التجدد، في انتظار أن تعيده الأرض إلى رحمها من جديد:

شهرزاد: لقد قلتها يا شهريار... لا شيء غير الأرض.

شهريار (يتحرك): وداعاً إذن يا شهرزاد!

شهرزاد: أتذهب؟... دعني أحاول مرة أخرى....

شهريار: (ينصرف في صمت).

شهرزاد: (كالمخاطبة نفسها): دار وصار إلى نهاية دورة... شعرة بيضاء قد نزعت![٣٢]

---

٣١ ـ المصدر نفسه، ص ١٥٨ ـ ١٦٠.

٣٢ ـ المصدر نفسه، ص ١٦٦ ـ ١٦٨.

وعلى انتصار الطبيعة هذا ينسدل الستار. ولكن ما أزهده من انتصار! شعرة بيضاء: هذا كل ما بقي من شهريار، وهذا كل ما أمكن أن تستعيده الأرض!

* * *

هل انتهت رحلة شهريار؟ في المسرحية، أجل. ولكنها في حياة توفيق الحكيم لم تنته. وشهريار وجه لتوفيق الحكيم، أو قل هو توفيق الحكيم، وهذا باعترافه. فمنذ نحو ثلاثين سنة، وفي معرض إعرابه عن أسفه لأنه «آدمي» محبوس ضمن نواميس كيانه، قال: «إني يوم صورت شهريار في قصتي **شهرزاد** لم يخطر على بالي أني أصوّر نفسي. شهريار مع ذلك كان أوفر حظاً مني. فقد كانت إلى جانبه شهرزاد تجاهد جهاد الجبابرة كي تصلح في طبيعته الخلل وتعيد التوازن إلى كيانه المضطرب، وأنا ليست لي شهرزاد، إني وحيد، لقد تجردت وتحررت حتى من الرفيق والشفيق»[٣٣].

لقد أراد شهريار أن يعيش في المطلق، وهو المخلوق النسبي. وأراد أن يحيا في اللامحدود، وهو الكائن المحدود. وأراد أن يحلّق بالعقل والروح، وهو البشر المشدود بجسمه إلى الأرض. ولقد أراد الحكيم مثلما أراد شهريار، وعرف مثله الأزمة والكد والاستحالة، ولكنه ظل مصراً على الرحيل إصرار شهريار. الرحيل الذي لا يفعل فيه المرء من شيء، من وجهة نظر الطبيعة والأبدية[٣٤]، غير أن يدور في مكانه، إلى أن تأتي ساعة الخلاص فتنتزع الشعرة البيضاء ويضع الموت حداً لكل سؤال وقلق ورحيل.

هذا الصراع بين روح الإنسان اللامحدودة في تطلعاتها وصبواتها وطاقاتها وبين جسمه المحدود من كل جانب، زمانياً ومكانياً وقدرة، هذا الصراع بين السماء والأرض، بين الرجولة والأنوثة في الإنسان، قد عرفه الحكيم وعاشه في شيخوخته. «أنا رجل مطلق يعيش في جو المطلق»[٣٥]: هكذا عرّف الحكيم نفسه

٣٣ ـ **من البرج العاجي**، ص ٦٥.

٣٤ ـ وهي وجهة النظر الوحيدة التي يبيح الحكيم لنفسه أن يقيس ذاته إليها.

٣٥ ـ **حمار الحكيم**، ص ٩٠.

يوماً، وهذا ما أراد أن يقوله في **شهرزاد** الصادرة عام ١٩٣٤، في ربيع العمر، وهذا ما سيقوله في **رحلة الخريف** الصادرة عام ١٩٦٣، أي في خريف العمر كما يشير عنوانها.

ورحلة الخريف هي في الواقع رحلتان، **رحلة صيد** و **رحلة قطار**. وفي الرحلة الأولى يضعنا الحكيم أمام صياد، أو بالأحرى طبيب خرج للصيد في الأدغال فصاده الموت: افترسه الأسد الذي كان يريد اصطياده. وقد اختار الحكيم اللحظة الدراماتيكية التي أخذ فيها دبيب الموت يسري في عروق الطبيب الصياد ليرسم لنا لوحة ـ رائعة حقاً ـ لتصميم الإنسان على النضال ضد الطبيعة وقوانينها حتى في اللحظة التي تكون فيها هذه الطبيعة قد قررت أن تستعيد الحياة التي وهبته إياها. ذلك أن كل ما تستطيع الطبيعة استعادته هو الجسد. أما الروح فمناضلة أبداً حتى لو خذلها الجسد، وستظل ترحل وتهيم في آفاق غير محدودة حتى لو أصبح الجسد عاجزاً عن الحراك. بل ربما أكثر من ذلك: فالروح لن تعرف الرحلة الكبرى، الرحلة التي يتحرر فيها الماء من إنائه، الرحلة التي طالما تمناها شهريار، إلا في اللحظة التي تفقد فيها كل صلة بالجسد، ذلك الدود الذي فينا. إن الجسم هو الإناء، هو السجن، هو الزمان والمكان ومادة الأرض فينا، وما أروعها لحظة عندما تنفصل الروح عن الجسم، فيستطيع الرجل أن ينظر إلى جسده ويقول: هذا ليس أنا.

تلكم هي لقطة الحكيم الذكية في **رحلة صيد**: الجسد هامد، خامد، صائر إلى الموت، والروح تعيش أروع لحظات نشاطها وإشعاعها:

الرجل: يا للعجب!... إني شبه مخدر... ما الذي يخدرني هكذا... هذا الخمود... هذا الخمول... الضعف... التخدير... التخدير... التنميل... أظن أني لا أستطيع أن أحرك ذراعي... ربما كان كل هذا وهماً... وإني فعلاً أحركه الآن... (الرجل بلا حراك دائماً)... والبندقية... هل ما زلت أحملها في يدي؟... طبعاً أحملها (البندقية ملقاة على بعد منه في التراب)... ولكني لا أشعر بشيء... ومع ذلك لم أدخن الأفيون مطلقاً... ولكن ما هذه الرائحة؟... رائحة كريهة بقربي... تملأ خياشيمي (رائحة الجسد الميت)... وهذه الأنفاس

الحارة... الملتهبة تلفح وجهي (أنفاس أسد الموت)... لم يعد في إمكاني أن أميّز... أن أميّز شيئاً على الإطلاق... أين أنا؟ في أي مكان... في أي وقت... لم أعد أشعر... كل شيء مشوّش... ما هذا الشيء الذي تحت يدي الآن... جسمي... جسمي أنا... لا... ليس أنا... قطعاً ليس هذا أنا... هذا شيء طريّ رخو... قطعة لحم... هذا الشيء المتكور ليس إلا قطعة لحم كبيرة هشة... مستقلة عني تماماً... إذن أين أنا؟... من أنا؟... أين أكون... أين أكون الآن...[٣٦]

من أنا؟ من هذا السؤال تبدأ الروح رحلتها، وتتكشف لنا في صور متداخلة مكثفة ملامحُ إنسان، قصةُ حياة. وما حياة الإنسان إلا مجموعة من المتناقضات: تواضع ورغبة في الصعود، حب القريب وبغض القريب، الإنسان أخ للإنسان وذئب للإنسان، شك وإيمان، تحدٍّ واستسلام، سموّ وضعة، تفانٍ وأنانية، جمال وقبح في الوجه كما في النفس، انطلاق وسجن، حلم وواقع. هو الإنسان بكل متناقضاته، ولكنه أيضاً، بوجه خاص، إنسان الحكيم، الإنسان الذي لا يستطيع أن يهدأ، الإنسان الذي في رحلة صيد مستمرة، طريدته لا قيمة لها إلا ما دامت بعيدة عن متناوله. الإنسان الذي يجاهد طوال حياته من أجل أن يبلغ هدفاً وضعه نصب عينيه، فما يكاد يبلغه حتى يراه أصغر مما كان يتوقع، فيصبو إلى غيره.

وهذا هو رجلنا قد حدد هدفه:

الوجه: قلت لك لا فائدة... لا تتعب نفسك... مستحيل أزوّجك بنتي... أفهمت؟... طبيب صحة مركز صغير مثلك يجرؤ على طلب يد ابنتي؟... هذا تهريج يا دكتور!...

الرجل: تهريج؟

الوجه: يجب أن تعرف حقيقة وضعك بالنسبة إليها... دخلك ومرتبك أقل مما ينفق على حصانها الأبيض... لا شك أنك تعرف حصانها الأبيض...

الرجل: نعم... وسمعت صهيله...

٣٦ ـ **رحلة الربيع والخريف**، دار المعارف بمصر، ص ٥٧ ـ ٥٨.

الوجه: ومع ذلك تصرّ...

الرجل: كل الإصرار... وسأتزوجها...

الوجه: أنت شاب مغرور.

الرجل: أنا شاب لا يعرف اليأس، وسأنالها.

الوجه: أخرج!

الرجل: سأخرج. ولكني سأعود يوماً...

الوجه: أنصحك ألا تعود... أنا فاهم غرضك... أنت طامع في مالها... أنت تراها صفقة...

الرجل: أنا أراها فتاة تعجبني، وسأظفر بها. ولن أنهزم... سأكافح...[٣٧]

ويكافح الرجل. وينال بعد طول جهاد، ولكن هل انتهت رحلة الصيد؟ ألم تكن الطريدة دون ما كان يتوقع؟ أيستطيع الحلم أن يملأ عليه نفسه وحياته بعد أن صار واقعاً؟

الرجل: ماذا بك يا عزيزتي؟ لماذا هذا الوجه الحزين المكتئب؟ لماذا أنت حزينة اليوم؟

الوجه: إنك لم تعد تذكر أن لك زوجة...

الرجل: العمل يا عزيزتي... العمل...

الوجه: ونسيت أني كنت يوماً منتهى أملك...

الرجل: منتهى؟ أيمكن أن يكون هناك منتهى... ونحن على قيد الحياة؟

الوجه: والحصان الأبيض... نسيته؟

الرجل: هذا لن أنساه... حقاً... كنت رائعة آنذاك...

الوجه: ونلتني أخيراً...

الرجل: لا بد أن أنال ما أريد...

---

٣٧ ـ المصدر نفسه ص ٧٨ ـ ٧٩.

الوجه: هل أعطيتك السعادة؟

الرجل: بدون شك.

الوجه: لا أصدق.

الرجل: صدقي. إني سعيد معك... وبك... لا جدال في هذا... لكن...

الوجه: لكن ماذا؟ تكلم.

الرجل: إني سعيد طبعاً... لا أستطيع القول إني تعس... لكن... هناك مع ذلك شيء... شيء يجعلني... لا أهدأ... يجعلنا لا نهدأ... نحن في رحلة صيد مستمرة...

الوجه: قل بصراحة إنك لم تعد تحبني!

الرجل: تذكري أن لنا ابنة متزوجة!

الوجه: وماذا في هذا؟

الرجل: أنا في الخمسين وأنت في الأربعين... وما زلت تتحدثين عن الحب كما لو كنا في ربيع شبابنا...

الوجه: لأنه أجمل ما في الحياة... وأنت لا تدري...

الرجل: لا أدري.

الوجه: أحياناً تدري... ولكنك تجري دائماً تبحث عن شيء... وأنا أجري خلفك أبحث عنك...

الرجل: إذن هو الجري دائماً...

الوجه: نعم.

الرجل: كفي إذن عن الحديث في هذا الموضوع..

الوجه: ومع ذلك لن أغضب منك غضباً حقيقياً... لأني أعرف جيداً أني عندما أبتعد عنك فإنك تلتفت لتبحث عني[٣٨].

٣٨ ـ المصدر نفسه، ص ٩١ ـ ٩٣.

هكذا تتكرر قصة شهرزاد في أسطورة عصرية. وكذلك قصة شهريار. شهريار الذي يجري وراء سراب المطلق، وشهرزاد التي تجري خلفه لتحفظ له توازنه، لأن الحب عندها هو المنتهى ولا منتهى عند شهريار. والموت نفسه لن يكون المنتهى. لأن الروح ستقاوم وتظل ممسكة بالبندقية حتى لو علا زئير الموت. إن ما يموت هو قطعة اللحم الهشة فينا، المستقلة عن إرادتنا. وللموت أن يرانا قطعة هشة من اللحم، مضغة سائغة بين أسنانه. ولكن الروح لن تموت.إنها أبداً مؤمنة بانتصارها على الموت حتى في لحظة الموت:

الرجل: من أكون إذن... ما هذا الشيء الذي كنت أعنيه بكلمة أنا... هذا شيء طري رخو... ما هذا الشيء الطري الرخو كقطعة اللحم... أهو أنا حقاً... ماذا يمكن أن تكون هذه القطعة الكبيرة المتكورة من اللحم... إنها مستقلة عني... مستقلة تماماً... من أكون إذن؟... لست مجرد قطعة لحم... الأسد هو الذي يراني كذلك (زئير الأسد يشتد)... ولكن الأسد بعيد... وبندقيتي في يدي... ولم أسمع له زئيراً... وسأنتصر عليه... إني لست قطعة لحم فقط!...[٣٩]

وينقض الأسد على الرجل، وتتمزق قطعة اللحم الهشة، ومعها الروح ولكن من غير أن تستسلم. فاضت وهي ما زالت تؤمن بالانتصار. لم تسمع الحكم الصادر عليها ولم تتقبله ولم تحس به وهو ينفذ. هي لم تمت لأن الحكم لم يصدر عنها، وإنما عن الآخرين الذين لم يكن في المسرحية كلها ما يشير إلى وجودهم غير تلك الصيحة التي يطلقونها في ختامها: «النجدة... النجدة... الدكتور في فم الأسد!». ذلك أن الموت لا معنى له إلا بالنسبة إلى الآخرين، الموت لا يكون إلا في نظر الآخرين. ذلك هو انتصارنا الأوحد على الموت: أن نموت من الخارج لا من الداخل.

من هذه الفكرة الأخيرة التي انتهت عندها **رحلة صيد** تبدأ **رحلة قطار**. والحكيم يضعنا هذه المرة أمام قطار يتقدم بسرعة خارقة وهو يهتز اهتزازاً شديداً

٣٩ ـ المصدر نفسه، ص ٩٥.

بينما السائق والوقاد يتناقشان. ومن الكلمات الأولى التي يتبادلانها تتضح لنا الرموز وتنجلي دلالاتها. فما القطار إلا الإنسان، وما السائق إلا الروح فيه. وما الوقاد إلا الجسم الذي يمده بالوقود اللازم ليسير. والقطار على سرعته يترنح كالسكير العجوز في ليلة ممطرة. قطار عتيق، وكلما أبطأ، أصدر السائق أمره إلى الوقاد بأن يلقمه المزيد من الفحم. ولكن ها هو ذا الوقاد يعلن أن الفحم قد أوشك أن ينفد: «قطار عتيق... كلما تقدم عمره زاد أكله... فم واسع... وفحم قليل... وعَجَل متآكل... ويأكل بأسرع مما يسير».

الجسم إذاً قد بدأ يخذل الروح، ولكن الروح لا تزال نشوى باللحن الموسيقي الصادر عن عجلات القطار المتآكلة[٤٠]. وقد حاول الوقاد أن يتذرع بنفاد الفحم ليوقف القطار، ولكنه مرغم على تدبير الفحم وإلا أمره السائق بأن يلقم مرجل القطار ساقه الخشبية. وها هو ذا القطار قد وصل إلى الكشك رقم واحد، وها هو ذا الوقاد يطلق صيحة الفرح: إن السكة مقفولة والإشارة حمراء وعلى القطار أن يتوقف. ولكن السائق ينظر في ساعته ويقول إنه من غير الممكن أن تكون السكة مقفولة في مثل تلك الساعة، فيجيبه الوقاد بلغة رمزية لا تحتاج إلى تفسير بأن ساعته هو قد توقفت، وبناء عليه فإن ساعة السائق لا يمكن الاعتماد عليها في تقرير ما إذا كان من الواجب أن تكون السكة مفتوحة أو مقفولة. ولا يجد السائق بداً في النهاية من أن ينظر بنفسه، وإذا به يطلق بدوره صيحة فرح: إن السكة مفتوحة والإشارة خضراء. ويحتدّ الجدل بين السائق والوقاد ويتهم كل منهما الآخر بعمى الألوان:

السائق: الإشارة خضراء يا أعمى... افتح عينيك وانظر...

---

٤٠ ـ يبدو أن رمز العجلات المتآكلة وغيره من الرموز قد غاب عن ذهن ناقد مثل غالي شكري، فراح يفسر المسرحية تفسيرات عجيبة ما أنزل الله بها من سلطان على حد تعبير بلغاتنا. ومن ذلك أنه تصوّر أن مسيرة القطار هي رمز لمسيرة الثورة التي لا بد أن تكون «دائمة» وفق الصيغة التروتسكية... أما مشكلة الموت والصراع بين الجسم والروح ورحلة خريف العمر فلم تخطر له في بال. وبذلك جاء تفسيره لهذه المسرحية (ولغيرها أيضاً) مقطوعاً عن كل عالم الحكيم (انظر كتابه: **ثورة المعتزل، دراسة في أدب الحكيم**).

الوقاد: (يدقق النظر): وها هي أمامي... حمراء...[41]

وحسماً للنقاش يقرر الاثنان إيقاف القطار لدقيقة ريثما يجري أخذ رأي الركاب في لون الإشارة. ولكن هنا كانت الطامة الكبرى: فقد انقسم ركاب القطار الخمسمئة إلى نصفين متساويين، نصف يقول إن الإشارة حمراء، والنصف الآخر يقول إنها خضراء، بالإضافة إلى بضعة أصوات قليلة ارتفعت تقول إنها ليست حمراء ولا خضراء بل صفراء! ترى هل المتفائلون من الركاب هم الذين رأوها خضراء والمتشائمون منهم رأوها حمراء، واللامبالون رأوها صفراء، أم أنه مجرد عبث لفظي حلا للحكيم أن يمارسه منذ أن اكتشف «أدب اللامعقول»؟ على كل، إن هذه المسألة ثانوية، لأن الصراع الحقيقي على اللون إنما هو بين السائق والوقاد، بين الروح والجسم. وإذا كان الحكيم قد جعل الركاب ينقسمون إلى نصفين متساويين، فهذا ليؤكد أن حل هذا الصراع لا يمكن أن يأتي من الخارج.

وأخيراً يقرر السائق والوقاد أن يذهبا إلى كشك الإشارات سيراً على الأقدام ليتأكدا عن كثب من حقيقة اللون. ولكن هناك أيضاً كانت تنتظرهما المفاجأة الكبرى: لا كشك، ولا إشارات، ولا ألوان، ولا شيء. فالعاصفة التي هبت بالأمس جرفت كل شيء وأحالته أنقاضاً. لا شيء خارج أنفسنا، تلك هي الحقيقة الوحيدة. ونحن الذين نرى اللون أخضر عندما نريد أن نراه أخضر، وأحمر عندما نريد أن نراه أحمر. وما دام الأمر كذلك، فلا فائدة من إضاعة الوقت في مزيد من النقاش، والقرار النهائي إنما هو للسائق بعد كل شيء. السائق هو الذي يملك أن يسيّر القطار إذا كان مصمماً على تسييره، سواء أشاء الوقاد أم رفض، وسواء أَرَضِيَ الجسم أم أبى. وليكن القطار قديماً ما شاء له القدم، وعجلاته متآكلة ما شاء لها التآكل، فالمسألة رهن بالسائق، وإذا ما قرر السائق أن يسير، فلسوف يسير القطار حتى لو من غير عجلات. وهذا ما يقرره السائق بالفعل، فإذا بجميع الركاب يهرعون إلى العربات بحركة غريزية (غلبة إرادة

---

٤١ ـ **رحلة الربيع والخريف**، ص ١٠١ ـ ١٠٢.

الحياة على إرادة الموت)، وإذا بالقطار يتحرك ويسير ويسرع... وسيظل مسرعاً إلى أن ينفد الوقود نهائياً. فإذا ما توقف آنذاك كان في وسع السائق أن يقول بلهجة المفتخر بانتصاره: لقد توقف على كل حال رغماً عن إرادتي.

وإذا كان لنا نحن من كلمة أخيرة فسنقول: إن الرحلة في هذه المسرحيات الثلاث (**شهرزاد و رحلة صيد و رحلة قطار**) واحدة وإن يكن الفاصل الزمني بينها عقوداً ثلاثة. وربما بسبب هذا الفاصل الزمني، نشعر بفارق اللهجة في ختامها. فلقد كان الموت في الرحلة الأولى، رحلة ١٩٣٤، مجرد خاتمة مفترضة؛ أما في الرحلتين الأخيرتين، رحلتي ١٩٦٣، فقد كان إحساساً مسيطراً أكثر منه فكرة باردة. ترى هل السر في ذلك أن الحكيم ينتظر الآن في كل لحظة، كما قال لنا هو بنفسه، أن يقرع ملاك الموت بابه؟ ونحن من أعماقنا نتمنى أن تتأخر هذه اللحظة إلى ما لا نهاية.

عنان أو المرأة المستحيلة الوجود

ليس الحكيم عدواً للمرأة بصفة مطلقة. فهناك على الأقل نوع من النساء يحظى باحترامه ولا يضن عليه بمودته وتقديره: المرأة التي لاوجود لها ولا يمكن أن يكون لها وجود. من هذا النوع من النساء كانت بريسكا. وإليه أيضاً تنتمي عنان، بطلة مسرحيته **الخروج من الجنة**. ولعل عنان أكثر استحالة وجود من بريسكا، ولهذا فهي عند الحكيم محط تقدير أعظم. فبريسكا هي المرأة التي ضحت بحياتها حتى تنقذ حلمها، ولكن عنان هي المرأة التي ضحت بحياتها حتى تنقذ حلم الرجل. ولما كان الرجل هو الغاية الأولى والأخيرة في هذا الوجود في نظر الحكيم، لذا فإن تضحية عنان أسمى وأنبل وأكثر انسجاماً مع غائية الوجود من تضحية بريسكا.

والحكيم لا يكتمنا افتتانه الشديد بالشخصية التي أبدعها قلمه، وأوضح في أكثر من مناسبة أن **عنان هي إيزيس القرن العشرين**[1]: فكما تم بعث أوزوريس وإعادته إلى الحياة على يد إيزيس، كذلك سيتم بعث مختار وإعادته إلى حياة الفن والخلود على يد عنان. وبالفعل، ماذا فعلت عنان؟ لقد أدركت أن حياة زوجها مختار الهنيئة إلى جانبها تهدد بأن تصرفه عن فنه وإبداعه عملاً بالقاعدة التي استنها الحكيم لنفسه: «إن صاحب الحياة الهنيئة لا يدوّنها، وإنما يحياها»، فاختارت عن وعي وبنفس ممزقة أن تخرجه من جنة الهناء والسعادة بأن تقطع رباط الزوجية بينهما، فكانت نار الألم التي اكتوى بها لفراقه عنها خير حافز له على أن يصب ألمه في أدبه، فتحول إلى فنان عظيم يسحر الناس بمسرحياته ورواياته، مؤكداً بذلك قاعدة الحكيم الأخرى: «لا شيء يجعلنا عظماء غير ألم

١ ـ **تحت المصباح الأخضر**، ص ١٩٧.

عظيم». عنان هي إذاً الشمعة التي تحترق لتنير الطريق للآخرين، هي المرأة التي خرجت بملء إرادتها من جنة حياتها مع الرجل لتدخله جنة الفن الأسمى والأخلد.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل يمكن أن تكون عنان شخصية واقعية؟ هل يمكن للمرأة أن تضحي بالواقع الحي، بالأرض، بفرح الحياة، لحساب سماء تصورية، من أجل مطلق قد لا يكون له وجود على الإطلاق؟ الواقع، وكما ما ونى الحكيم يؤكد، أن كل تكوين المرأة يدعوها لأن تكون مرتبطة بالأرض، لا تعرف لذة وغاية للحياة إلا في الحياة. إن بيولوجيا المرأة بالذات تشدها إلى الأرض: الأرداف الثقيلة، الأثداء المشرئبة إلى الأرض، الحوض الواسع، القدرة على الإنجاب، غريزة الأمومة. هذه السمات الفيزيولوجية ـ وربما أضاف الحكيم غيرها ـ هي التي تمسك بالمرأة عن الضياع وراء سراب المطلق وعن التحليق في سماء لا قاع لها. هذا لا يعني بالطبع أنه ليس للمرأة أجنحة، ذلك أنها ككل إنسان تملك القدرة على التجاوز والسمو. ولكن في حدود. فالمرأة لا يمكن أن تكون مجرد أجنحة: هذا هو الفارق الماهوي في نظر الحكيم بينها وبين الرجل الذي لا يستوقفه في الطائر غير جناحيه.

إن شخصية شهريار معقولة، لأنه رجل. فكل ما في الرجل يغريه بالرحيل والتيه والطيران. ولكن من الصعب أن نتصور شهرزاد وقد انقلبت شهرياراً. ذلك أن شهرزاد هي في التحليل الأخير إغراء الأرض لشهريار الطامح إلى الانفلات من قيود الأرض والمكان. والحال أن دور عنان في **الخروج من الجنة** هو بعكس دور شهرزاد: فهي تريد لمختار أن يقلع من الأرض لا أن يحطّ عليها. وبالرغم من أن الحكيم يشير في بعض مقالاته إلى وجود نوع من وحدة الهوية بين عنان وشهرزاد، إلا أن التناقض بينهما في الحقيقة هو كالتناقض بين شهريار وشهرزاد. إن عنان هي شهريار **الخروج من الجنة**. وإذا كان ثمة من فارق بينه وبينها فهو أنه قادر على التحليق بجناحيه في حين أنها لا تستطيع الطيران إلا بجناحي مختار.

لهذا كله تبدو لنا شخصية عنان مستحيلة الوجود. وهذه حقيقة كان الحكيم هو أول من نبّه إليها، عندما صدّر **الخروج من الجنة** بهذه الكلمة:

«هذه المرأة العجيبة، بطلة هذه القصة، من صنع خيالي... ولكم أتمنى لو توجد حقيقة ولو ألقاها يوماً وجهاً لوجه، لأني واثق أنها موجودة في الحياة على نحو ما»[٢].

أجل، إن عنان لامرأة عجيبة لا يمكن أن نتصورها موجودة من لحم ودم في الواقع. فالمرأة تبقى هي إغراء الأرض، ولا سيما بالنسبة للحكيم وأبطاله من الرجال المتطلعين إلى سماء المطلق، سواء أكان هذا المطلق هو الفن أم المعرفة. فماذا يحدث لو أن إغراء الأرض لم يعد إغراء؟ وإذا فسد الملح فبمَ يملح؟ إن الرجولة لا تأخذ معناها في نظر الحكيم إلا بمقاومتها الأنوثة، ونداء شهرزاد لشهريار هو الذي يعطي جهاد هذا الأخير قيمته. فلا غرو إذاً إن وجدنا شخصية مختار في **الخروج من الجنة** شخصية باهتة، شاحبة، لا سر فيها، بالرغم من أنه يفترض فيها أن تكون ممثلة لتوفيق الحكيم نفسه. ذلك أن كل ما فعله مختار في هذه المسرحية هو أنه تقبل القربان ولو عن جهل. أما ألم التضحية فقد تحملته عنان التي رفعت نفسها بذلك إلى مستوى الرجل أو حتى ما بعد الرجل.

إن إقرار الحكيم بأن شخصية عنان شخصية شبه مستحيلة الوجود هو الذي يؤكد أكثر من أي شيء آخر طبيعة تصوره للمرأة المثالية وتطلباته منها. المرأة المثالية هي التي تقلب الأدوار الواقعية. هي التي تهرب من الرجل بدلاً من أن يهرب منها، فتوفر عليه بذلك مؤونة وخز الضمير. فالهرب أياً كان نوعه وأياً تكن بواعثه لا بد أن يخلّف شعوراً غير مستحب. والمرأة المثالية هي التي توفر مؤونة مثل هذا الشعور على الحكيم أو أبطاله، إذ تأخذ مسؤولية الهرب على عاتقها. والمرأة المثالية بعد ذلك هي التي تفني ذاتها في ذات الرجل، أو التي لا تحقق ذاتها إلا من خلال تحقق ذات الرجل. وبكلمة واحدة، هي زوجة الفنان كما رسم الحكيم صورتها في **تحت شمس الفكر**:

«الفنان الحقيقي هو ذلك الرجل العجيب[٣] الذي تزوج الفن. فهل مثل هذا

---

٢ ـ **الخروج من الجنة في المسرح المنوع**، ص ٣٤٣.

٣ ـ «الرجل العجيب» و«المرأة العجيبة»! إن كثرة هذه التعابير تحت قلم الحكيم وجه آخر لازدراء «العجيب» لـ «النمل البشري».

الإنسان يستطيع أن يتزوج أيضاً المرأة؟ هذا أمر اختلفت فيه الآراء، ورأيي الشخصي أن هذا مستطاع، لو أدركت المرأة أن حياتها مع هذا الإنسان لا ينبغي أن تشابه أية حياة أخرى، وأن حياتها ستبذل بلا ثمن لرجل بذل حياته هو أيضاً بلا ثمن!

«نعم، يجب أن تفهم امرأة الفنان أن كل حياتها ينبغي أن تقدم لزوجها الفنان، وأن كل رسالتها في الحياة أن تكفل لزوجها الحياة الهنيئة الجميلة التي في كنفها ينتج ويخلق.

«زوجة الفنان هي تلك التي تعنى بزوجها، ولا تطالب زوجها أن يعنى بها! هي التي تزيل متاعب زوجها ولا تنتظر من زوجها أن يزيل متاعبها! هي التي تتلقى من زوجها همومه ولا تخبره مطلقاً بهمومها! هي ذلك المخلوق الذي يعيش صامتاً صابراً باسماً بجوار الفنان طوال العمر، دون أن تشعره لحظة واحدة بوقر هذا الجوار! هي التي تقف إلى جانبه دائماً دون أن يفطن إلى أنها موجودة! إن الزوجة التي تستطيع أن تعيش مع الفنان هي بالاختصار تلك التي تضع في قلبها هذه الكلمة: «إنما يعيش الفنان من أجل الفن، وتعيش هي من أجل الفنان»[٤].

ولعله يجدر بنا أن نكمل هذه الصورة فنقول: إذا ما لاحظت زوجة الفنان بعد هذا كله أن حب زوجها لها يشغله عن فنه، فليس عليها إلا أن تختفي نهائياً من حياته، لتؤثّر عليه بغيابها لا بوجودها، تماماً كما فعلت بطلة **الخروج من الجنة**.

إن مسرحية **الخروج من الجنة** تنفتح على مشهد غريب من نوعه في عالم توفيق الحكيم. فليس مختار، الرجل، هو الذي يحاول أن يحرر نفسه من قيود الأرض ومن لزوجة الواقع، بل هي عنان، المرأة، التي تريد له هذا التحرر والانطلاق. ولئن كانت شهرزاد قد وقفت إلى جانب شهريار «تجاهد جهاد الجبابرة كي تصلح في طبيعته الخلل وتعيد التوازن الإنساني إلى كيانه المضطرب»، فإن عنان تفعل على العكس من ذلك تماماً: إنها تجاهد جهاد الجبابرة

٤ ـ **تحت شمس الفكر**، ص ٢٣١ ـ ١٢٣.

لتجعل كيان مختار المتوازن يهتز ويضطرب، ولتخرجه من جنة الحب حتى يتمكن من ولوج جنة الفن. ذلك أن جنة الحب «ككل جنة على هذه الأرض... ليست خالدة... وهناك أحوال ينبغي للإنسان فيها أن يبدأ هو بالخروج من الجنة في عزم وشجاعة قبل أن يطرد منها طرداً»[٥].

إن عنان في نظرتها إلى الحب تمثل آراء توفيق الحكيم أصدق تمثيل. فليس من شيء يقتل الحب كالاتصال، وليس من شيء يؤجج أواره كالانفصال... وما دامت جنة الحب ـ ككل جنة أرضية ـ زائلة يوماً لا محالة، فإن عنان قد عقدت العزم على أن تخرج منها بإرادتها، لأن الجنة إذا زالت من تلقاء نفسها فلن تخلف وراءها إلا رماداً وتفاهة. ولهذا تقول عنان:

ـ أخشى أن تذهب دون أن أستبقي منها على الأقل شيئاً جميلاً أو عملاً عظيماً[٦].

ومن أجل هذا «الشيء العظيم» ترسم عنان الخطة الواجب اتباعها: إنها ستصدّ بقلب كليم ممزق مختار وستدخل في روعه أن حبه مات في قلبها، وكل هدفها من هذه اللعبة أن تحيي فيه «موهبة الكتابة وقرض الشعر» النائمة. وليلعب مختار بعد ذلك اللعبة التي يشاء. فليلجأ إلى ما لجأت إليه شهرزاد: ألم تسلم هذه الأخيرة جسدها العجيب لأصابع العبد الغليظة علها توقظ في قلب شهريار الغيرة الآدمية؟ لكن مختاراً لن يستطيع أن يبدّل شيئاً في خطة عنان بلعبه، لأن اللاعب الحقيقي إنما هي لا هو، فهي تعلم أنه يلعب وهو لا يعلم أنها تلعب. لذلك عبثاً يحاول إيقاظ غيرتها بتظاهره بخيانتها مع نساء أخريات، عبثاً يحاول أن يستثير فضولها وأنوثتها:

مختار: إني مخلوق عاطل في الحياة لا يحسن عملاً ولم يخلق ليعمل ولا قدرة له على شيء. وكنت أفضي بشعوري هذا إلى صديق، فكان يسفّه من رأيي حتى يملأني اطمئناناً..

---

٥ ـ المسرح المنوع، ص ٣٥٠.

٦ ـ المصدر نفسه، ص ٣٥١.

عنان: من هذا الصديق؟ امرأة؟

مختار: يحزنني أنك تلفظين هذه الكلمة بغير غضب...

عنان: ولمَ الغضب؟ إني أعرفك حق المعرفة.

مختار: وأنا للأسف لا أعرفك مطلقاً[7].

هذه هي الركيزة التي يقوم عليها بناء المسرحية. إن عنان تعلم وهو لا يعلم. إنه داخل اللعبة وهي اللاعبة. ولهذا كان ألم عنان مضاعفاً، لأنها تتألم عنه وعنها. تتألم لغضبه من برودتها وتتألم لأنها لا تستطيع أن تسمح لنفسها بأن تغضب لخيانته. تتألم لأنها تضطره إلى خيانتها، وتتألم من ألمه لخيانته لها، وتتألم أخيراً لأنه يعتقدها «ميتة القلب»، هي الكليمة الفؤاد، الممزقة النفس. والحق أن ألم عنان هو من ذلك النوع من الآلام التي تحظى بتقدير الحكيم الرفيع، الآلام التي يتنزلها الإنسان بنفسه بمحض إرادته، آلام الإنسان الذي يقطع روابط وجوده بيده.

وبالطبع لا بد للعبة من نهاية. ونهاية اللعبة هي طلب عنان الطلاق من مختار وإرغامه عليه. ولا بد بالطبع، على أساس الفرضية التي فرضها الحكيم، أن تثمر اللعبة وأن تأتي ثمرتها يانعة ناضجة لأنها رويت بالدمع والألم والدم. ولم تكن الثمرة إلا مختاراً وقد أصبح كاتباً مسرحياً عظيماً تسلط عليه الأضواء ويشار إليه بالبنان. وتشاء الميلودراما، التي لم يكن الحكيم قد تخلص من إسارها بعد[8]، أن تكون الرواية التي حملت مختاراً إلى ذروة الشهرة هي رواية **الخروج من الجنة** التي أسالت دموع الناس أنهاراً[9] والتي هي في الواقع قصته مع عنان، تلك القصة التي ظل مختار يجهل خاتمتها الحقيقية حتى نهاية المسرحية، لا المسرحية التي كتبها هو، بل المسرحية التي لعب فيها دور البطل من غير أن يدري.

---

٧ ـ المصدر نفسه، ص ٣٥٤.

٨ ـ المسرحية كتبت عام ١٩٢٨.

٩ ـ وما زالت تسيلها بفضل إخراج المسرحية على الشاشة من قبل فريد الأطرش، أشد السينمائيين العرب ولعاً بالميلودراما والنرجسية!

إن مختاراً الآن هو في قمة الشهرة، أجل. ولكنه إنسان كئيب حتى الموت، منطوٍ على نفسه، منعزل عن الناس، كاره للنساء بوجه خاص. أما عنان فقد تزوجت من شخص آخر، وأنجبت منه، لا عن حب، بل استكمالاً للعبة، وبحكم تكوينها البيولوجي أيضاً.ذلك أن المرأة، كما تقول ليلى أخت عنان، «لتستطيع أن تحيا مع آخر وتلد منه دون أن تجد مع ذلك الحب أو السعادة»[١٠]. وها هي ذي ليلى تشرح لمختار حقيقة اللعبة بعد سنوات عشر من حدوثها:

ليلى: أتريد عقيدتي يا مختار؟ عقيدة المرأة التي تفهم المرأة؟... إن حواء أخرجت آدم من الجنة لأنها خافت ذلك اليوم الذي يقول لها فيه: سئمتك!... كذلك فعلت عنان وطلبت الطلاق منك كارهة، لأنها خشيت تلك الكلمة!... ليس ذلك كبرياء منها، بل هو حرص على الحب!... إن ما يسمونه يا مختار كبرياء امرأة ليس في حقيقة الأمر إلا الحرص على حياة الحب!...إن حواء قد خلّدت بفعلها الحب وأنقذته من الفناء!... كذلك فعلت عنان»[١١].

وها هي عنان تأتي بدورها لتستكمل الشرح:

عنان: هذا اليوم كنت أنتظره طول حياتي!... يوم أستطيع أن أقنع نفسي أن شخصي الصغير كان له يوماً في حياتك بعض الأثر!... إنك لا تدري مقدار سعادتي حين رأيت مواهبك الدفينة قد بُعثت فيك واستيقظت دفعة واحدة. أليس من حقي أن أهنئك اليوم يا مختار ـ مع مصر كلها ـ قائلة لك: مرحى أيها الشاعر العظيم!... إنك حقيقة فعلت شيئاً عظيماً... وإني لفخورة بك و... بنفسي.

مختار: نعم!... افخري بنفسك يا سيدتي..

عنان: حقيقة لست أنت وحدك الذي... لن أقول أكثر من هذا... إني أجد لذة وفخراً في الصمت!... وإني فخورة بك!... إني لم أتصور قط أن يحدث

١٠ ـ المسرح المنوع، ص ٤٠٢.

١١ ـ المصدر نفسه، ص ٤٠٣.

منك كل هذا... وأنك كنت تحمل في نفسك كل هذا... إنك قاسيت كثيراً تلك الأعوام بما لم يخطر لي على بال... لا تندم... لا ينبغي أن تندم!... كل شيء سيفنى... لكن الحب باق!... لقد ارتفعنا إلى ما فوق الأيام الزائلة!... إن عاطفتنا الآن ملك التاريخ.

مختار: لقد مضى كل شيء!... مضى...

عنان: لا يا مختار! لم يمضِ شيء... إن ما في قلبينا لا يمكن أن يزول... فقد يتفرق شملنا وتفنى أجسامنا، وما بيننا باق ما بقيت للبشر قلوب![١٢]

إنها ليست عنان التي تتكلم هنا، وإنما هو توفيق الحكيم. الحكيم الذي يطارد الخلود كشبح مستحيل!. أجل، لقد فاز مختار بالفن والخلود، وإن خسر حياته وخسرتها معه عنان التي باعت الحب «الفاني» بحب عامر أبداً في قلوب البشر أو في صفحات كتاب. أهذه هي ضريبة الفن إذاً؟ هذا ما لا يني الحكيم يؤكده. ولكن من حقنا نحن بدورنا أن نتساءل: ماذا يفيد الإنسان إذا ربح العالم كله وخسر نفسه؟ ماذا يجدي الإنسان أن تكون حياته قد أضحت «ملكاً للتاريخ»، في حين أنه هو نفسه لم يملك حياته قط؟ صحيح أن للأبدية إغراءها. ولكن أليس من سبيل إليها غير التخلي عن حياتنا في هذه الأرض؟ ولكن ما الحاجة أصلاً إلى طرح هذا السؤال؟ إن طرحه يعني أننا قبلنا بالإحراج الذي يحاول توفيق الحكيم أن يضعنا أمامه:إما الحياة وإما الفن. والحال أن هذا الإحراج، كما قلنا وسنقول، لا يبدو لنا البتة إحراجاً حقيقياً. وحتى نقبل به على أنه إحراج حقيقي يتوجب أن نقبل بأن عنان امرأة موجودة أو قابلة للوجود. وهذا ما لا يتصوره الحكيم هو نفسه.

أجل، إن من حق الحكيم أن يعجب أشد الإعجاب بشخصية عنان، لأن عنان ليست امرأة، وإنما هي «شبح امرأة». وإذا كان لها من شأن في حياته فهذا على وجه التحديد لأنها من «صنع يده ومخلوقات رأسه»[١٣].

١٢ ـ المصدر نفسه، ص ٤٠٤ ـ ٤٠٧.

١٣ ـ **عهد الشيطان**، ص ١٤٥.

إن عنان هي المرأة الوحيدة التي يمكن للحكيم أن يهيم بها لأنها امرأة غير موجودة ولا يمكن أن توجد. إنها المرأة الوحيدة التي يمكن أن ينزلها من نفسه منزلة الإنسان الأعلى، لأنها المرأة الوحيدة التي ترضى أن تحطّ نفسها من مستوى الذات والغاية إلى مستوى الشيء والوسيلة، وبالتالي من **مرتبة الإنسان إلى مرتبة شبح الإنسان.**

المعركة الكبرى

رأينا أن لعبة الانفصال والاتصال أثيرة لدى الحكيم. وميزة هذه اللعبة أنها قابلة للتلون إلى ما لا نهاية: الحقيقة والحلم، الواقع والمثال، الحياة والفن، المرأة والرجل، الشخص والشبح، الأرض والسماء. وثنائية هذه اللعبة توائم فن المسرح إلى أبعد الحدود. فالمسرح كان ولا يزال يقوم على الصراع، والصراع هو التوأم الأزلي للثنائية. ولكن ثنائية الحكيم ليست من النوع المانوي. فمسرحه، كما يعترف هو نفسه، «يقوم على أشخاص تتحد مراكزهم لا بالنسبة إلى الخير والشر، بل بالنسبة إلى الحقيقة والواقع»[1].

إن الثنائية المانوية ثنائية متنافية، لا يمكن لحدّيها أن يتلاقيا أو يتّحدا مثلهما مثل الخطين المتوازيين. لهذا فإن قاعدة اللعب فيها صارمة كل الصرامة. والحال أن الصرامة في اللعب غير محبذة، ولاسيما بالنسبة إلى من يجعل من الألم بالذات لعبة. فلا غرو بعد هذا إن كانت الثنائية التي اختارها الحكيم عماداً لمسرحه ثنائية اندماجية إذا صح التعبير. ولا نقصد بذلك أنها ديالكتيكية، فالديالكتيك تركيب، والتركيب تقدم، لأن اتحاد النقيضين هو شيء أعلى وأغنى من كلا النقيضين مجتمعين أو منفردين. في حين أن الاندماج، أو بتعبير أصح الازدواج، يقوم عند الحكيم على مبدأ وحدة الهوية. فالنقيضان عنده نقيضان، ولكنهما قابلان في الوقت نفسه لأن ينوب واحدهما عن الآخر، لأن الحدود بينهما غامضة، متداخلة، غير محددة؛ والتناقض بينهما ليس من صميم طبيعتهما، بل هو، كالألم عند الحكيم، مصطنع إلى حد بعيد[2]. ومن هذه الزاوية تبدو لنا

---

١ ـ **التعادلية**، ص ٥٢.

٢ ـ وهذا ما ترمز إليه شخصية الشيخ عليش في قصة **طريد الفردوس** المنشورة في المجموعة الأولى من **قصص توفيق الحكيم**. فمن غير أن تتبدل أي سمة سيكولوجية في شخصية الشيخ عليش، تبدّل هو نفسه من شيخ صالح قديس إلى قواد في الكباريهات ثم إلى شيخ ورع تقي من جديد!

ثنائية الحكيم أبعد ما تكون عن ثنائية الأخلاقي المتزمتة، وأشبه بالثنائية التي يصطنعها الأطفال عندما يضغطون بأصابعهم على أعينهم حتى يروا الأشياء مزدوجة. وليس من قبيل الصدفة أن يكون الحكيم قد صوّر لنا ثنائيته هذه في إحدى القطع الشعرية التي كتبها في عهد الشباب، من خلال عيني سكير مخمور. فالمخمور كالطفل لا يمكن أن يُسأل عما يفعل حساباً. إنها ثنائية الاتصال والانفصال، الزوجة والعشيقة، الزوجة التي هي عشيقة، والعشيقة التي هي زوجة، على حد ما جاء في **زهرة العمر**: «إني أدرك الآن لماذا يفتر الحب الملتهب بين الخليلين إذا تزوجا، وقد يعود إلى سابق اشتعاله إذا عادا خليلين».

إليكم كيف وصف الحكيم هذه اللعبة في القطعة الشعرية التي كتبها في حوالي ١٩٢٦ ـ ١٩٢٧:

مخمور يطرق باب الخان

ويخرج يهذي بالألحان

يسرق حلي زوجته

ويهديها لعشيقته

من تكون زوجته

من تكون عشيقته[٣]

إنها كما نرى لعبة. لعبة مدهشة. وميزتها أنها لا تحدث أي فوضى في الحياة الاجتماعية. فنظراً إلى أن الحكيم لا يبيح لنفسه أن يتلاعب بمقومات حياة المجتمع، أي لا يستطيع أن يدعو الناس إلى أن يحولوا الزواج والطلاق إلى لعبة ـ هو الذي أبدى حرصه في مناسبات كثيرة على المواضعات والقواعد والمؤسسات الاجتماعية ـ لذا فإنه يدعوهم إلى أن يلعبوا لعبة ضغط الأعين بالأصابع، فإذا الزوجة تنقلب خليلة، وإذا بالخليلة تنقلب زوجة، وإذا بحركة الاتصال والانفصال حركة دائبة أزلية التكرار.

ولا ريب في أن الحكيم وجد اللعبة شيّقة حقاً، وملائمة بوجه خاص لتصوراته

٣ ـ **رحلة الربيع والخريف**، ص ٢٠.

عن «المعركة الكبرى»، فعاد إليها ليستغلها في عملين فنيين آخرين من خلال «توزيع» مختلف. العمل الأول هو حواريته القصيرة **بين الحلم والواقع** المنشورة في مجموعة **عهد الشيطان** الصادرة عام ١٩٣٨، والثاني هو مسرحية **بجماليون** الصادرة عام ١٩٤٢.

في **بين الحلم والواقع** يعقد الحكيم حواراً بين نحات جالس أمام تمثال صنعه لأميرة فرعونية وبين زوجته الجميلة التي تشبه التمثال. ولا حاجة بنا لأن نقول إن التمثال يمثّل الحلم وإن الزوجة تمثل الحقيقة. التمثال هو الخليلة، والزوجة هي الحليلة. أما النحات فهو المخمور، الطفل الذي يلهو بالضغط على عينيه. ونظراً إلى أن الفن أسمى في رأي الحكيم من الحياة، فطبيعي أن يهيم المثّال عشقاً بالتمثال الذي هو من صنع يديه. ونظراً إلى أن مثال الحب أسمى من واقعه، فطبيعي أن ينصرف النحات عن زوجته إلى التمثال. إنها كما نرى أسطورة بجماليون، ولكن من خلال توزيع بدائي:

هو (يرنو إلى التمثال): نفريت!... ما أجملك!... عيناك في صمتهما العجيب تابوتان لامعان، يرقد في أحدهما الحب، وفي الآخر... الحب!.

هي (لزوجها الفنان): ألن تكف عن مخاطبة هذا التمثال الصخري!

هو: نفريت ليست من الصخر!

هي: إنك جننت!

هو: إني أحب!

هي: تحب تمثالاً من الصخر؟

هو: إنها ليست من الصخر. أللصخر حرارة وأنفاس؟

هي: تلك حرارتك وأنفاسك!

هو: نفريت... رأسك اللامع بين يدي كوكب أسود بين يدي الله... كوكب لا نهار له!

هي: ورأسي أيها المجنون... ألا تراه؟

هو: من أنت؟

هي: انظر إلى شعري الأسود اللامع!

هو: رأسك ليل له نهار.

هي: أقسم أنك في حلم، لكني سأوقظك![٤]

وتمسك الزوجة بمطرقة من الحديد وتنهال على رأس التمثال تحطيماً، مجسدة بذلك عداء المرأة «الخالد» للفن ورجولته. ويفيق الزوج من حلمه، أو سكرته، أو عماه، ويعود إلى زوجته يغازلها بمثل ما كان يغازل به نفريت:[٥]

هو: عيناك بحيرتان صافيتان، يسبح في إحداهما الحب، وفي الأخرى... الحب!

هي: ألَي هذا القول أم لنفريت؟

هو: من نفريت؟

هي ألا تعرفها؟

هو: لا أعرف سواك يا عزيزتي في الوجود... ما أجملك!

هي: آه!... هذا ما قلته لها أيضاً!

هو: لمن؟

هي: أترى؟

هو: ماذا؟

هي: ترى! أكنت أنا هي؟ أم شبحها؟

هو: من هي؟

هي: أتذكر أسطورة السكير وزوجته... لقد كان يسرق حلي زوجته كي يسبغه على خليلته، ثم يسرق حلي خليلته كي يخلعه على زوجته!...

هو: ومن خليلته؟

---

٤ ـ **عهد الشيطان**، ص ٩٩ ـ ١٠٨.

٥ ـ مع شيء من الاختلاف كما سنرى.

هي: زوجته![6].

إن هذه الحوارية على قصرها تمثل خلاصة رأي الحكيم وموقفه من «المعركة الكبرى». فالمعركة الكبرى تتكشف ههنا عن أنها هي الأخرى لعبة[7]. وصحيح أن المثّال أفاق في النهاية من حلمه وعاد إلى زوجته، ولكنه لم يفعل ذلك إلا بعد أن حطمت الزوجة التمثال، مجسدة بذلك عداء الحياة للفن كما يتصور الحكيم. ولكن لماذا آثر الفنان التمثال على النموذج، الحلم على الواقع؟ لقد سبقت الإجابة عن ذلك: لأن الفن هو الكمال والحياة هي النقص، وعلى الأول أن يهرب من الثانية هربه من الطاعون. ونظراً إلى أن المرأة هي إغراء الحياة الأعظم، فما على الفنان إلا أن يهرب منها إلى شبحها:

«تستطيع أن تعيش دائماً مع شبح امرأة، ولكن أي امرأة؟... ينبغي أن تكون امرأة لا ككل النساء، إنها النور بغير مصباح، وهي قطرات النشوة بغير خمر. هي عروس لها جسم المرأة وكل شيء جميل في المرأة، متدثرة في رداء من خيالك الذهبي، وكل ما هو جميل في نفسك قد أسبغته أنت عليها حللاً رائعة... فالمرأة التي لها شأن في حياتك ينبغي أن تكون من صنع يديك ومن مخلوقات رأسك»[8].

وهذه هي بالتحديد ميزة نفريت على زوجة المثّال. فهذه الأخيرة من لحم ودم، أما نفريت فهي من خلقه وصنع يديه، وهي توحي إليه بما يوحي به كل مخلوق لخالقه: بالألوهية. إنها بين يديه وكأنها بين «يدي إله». بل إن خلق الفنان يسمو حتى على خلق الآلهة. فهؤلاء لا يخلقون إلا كل ما هو محدود، أما الفنان فمخلوقه مطلق لا يحدّه حد[9]. ونموذج الآلهة في خلقهم المحدود تمثله الزوجة برأسها الذي هو «ليل له نهار». وبالمقابل، إن رأس نفريت «كوكب أسود لا نهار له». وشتان ما بين ليل له نهار وما بين ليل لا نهار له! إن الفرق بينهما كالفرق

٦ ـ المصدر نفسه، ص ١١٢ ـ ١١٦.

٧ ـ لا غرو في هذا ما دام الحكيم قد اصطنع تناقضاً بين الفن والحياة. والاصطناع هو عين اللعب.

٨ ـ **عهد الشيطان ـ كن عدواً للمرأة**، ص١٤٥.

٩ ـ سيطور الحكيم هذه الأطروحة وسيعمّقها في مسرحية **بجماليون** كما سنرى.

بين مصباح ضئيل الإشعاع تطاله كل يد وبين كوكب ناء يزيد في سطوعه سطوعاً أنه ليس في متناول أي يد مهما طالت.

هذا هو ذنب الزوجة: إنها بلا سر ولا تغري بالجري وراء المطلق. والحكيم لا يملك خياراً في أن يؤثر على الزوجة تمثالها وعلى المرأة شبحها. أليس هو القائل: «إن حمى الحب عندي هي نوع من حمى المعرفة واستكشاف المجهول والجري وراء المطلق»؟

ولكن المرأة تتمتع مع ذلك على شبحها بامتياز رئيسي غاب عن ذهن الحكيم: الحياة. أو لعله لم يغب عنه: أفليس هو الذي شبّه عيني نفريت بأنهما «تابوتان لامعان» بينما شبّه عيني زوجة الفنان بأنهما «بحيرتان صافيتان»؟ قد يستطيع الحالم في حلمه أن يعشق تمثالاً من المرمر، وقد يستطيع المخمور في سكرته أن يهيم بشبح صوَّرته له نشواه. ولكن ماذا يحدث إن أفاق الحالم من حلمه والمخمور من سكرته؟ أعليه في هذه الحال أن يقبل بليل له نهار؟ بحياة لا يحدوها المطلق ولا التوق إلى استكشاف المجهول؟ أم عليه أن يرفض الحياة والواقع بانتظار تجدد الحلم أو النشوة مرة أخرى؟ وإذا ما تجدد الحلم فهل يستطيع أن ينسى أن المطلق الذي يكدّ وراءه إنما هو متجسد في تمثال جامد من المرمر، وأن العينين اللتين يغرق فيهما هما تابوتان لا بحيرتان صافيتان؟[١٠] إنه كما نرى إحراج لا حلّ له، لأن الحكيم اختار أن يبحث عن المطلق لا في الحياة بل في ما وراءها، لا في الحب بل في سمائه، لا في المكان والزمان بل خارجهما، لا في امرأة حية بل في شبحها. المطلق عنده ليس تعميق الاتصال، وإنما هو الانفصال. وما أقربه في ذلك إلى كيركغارد الذي هجر خطيبته لأنه كان يرى أن العلاقة الوحيدة التي يمكن أن يقيمها الإنسان مع من يحب هي الانفصال عنه! ولكن الانفصال هو الموت في خاتمة المطاف. أهو إذاً اختيار بين الحياة والموت؟ إن الحكيم لا ينكر في بعض كتاباته أن الاختيار هو لكذلك:

---

١٠ ـ قد يقول قائل إن الحكيم لم يشبّه عيني نفريت بالتابوت إلا ليقول لنا إن فيهما سراً ليس له وجود في صفاء البحيرة. وربما كان هذا صحيحاً، ولكن ألا يعني هذا أن السر لا وجود له عند الحكيم إلا في الموت؟

«كنت محلاً لصراع عنيف بين قوتين: قوة الموت أي الحرية المطلقة في فضاء اللانهاية، وقوة الحياة أي الحبس داخل جسم حي محدود»[١١].

ولكنه من هنا بالذات كان اختياراً صعباً قد لا يصل فيه الإنسان إلى نتيجة مهما أطال البحث والشك والتقلب، وقد يطوي الموت حياته قبل أن يتاح له الاختيار بينهما. وهذا عذاب جديد يضاف إلى عذابات الفنان. ولعله العذاب الوحيد الصادق. وهذا العذاب، هذا السؤال الذي قد يضيّع الإنسان حياته وفنه بحثاً عن جواب له هو موضوع مسرحية الحكيم التالية: **بجماليون**.

* * *

إن **بجماليون**، بالرغم من أنها مبنية هي الأخرى على لعبة الزوجة / العشيقة، الحلم / الواقع، الحياة/ الفن، تمثل مع ذلك تقدماً حقيقياً على حوارية **بين الحلم والحقيقة**. فمن يهوي على رأس التمثال تحطيماً هذه المرة ليس هو الزوجة مدفوعة بغيرة أنثوية «حقيرة»، وإنما هو الفنان نفسه مدفوعاً بقلقه أمام الاختيار بين الفن والحياة. ولكن لنبدأ القصة من أولها.

يقول الحكيم في مقدمة المسرحية:

«إن قصة **بجماليون** هذه تقوم على الأسطورة الإغريقية المعروفة، ولعل أول من كشف لي عن جمالها تلك اللوحة الزيتية **بجماليون وجالاتيا** بريشة جان راوكس المعروضة في متحف اللوفر. ما إن وقع نظري عليها منذ نحو سبعة عشر عاماً حتى حركت نفسي فكتبت وقتئذ قطعة **بين الحلم والحقيقة**. وكنت آمل أن أعود يوماً ما فأضع كل ما خامرني منها في عمل أكبر وأرحب»[١٢].

وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن الحكيم كتب هذا الكلام في عام ١٩٤٢، أدركنا أن فكرة **بجماليون** قد هيمنت على أحاسيسه منذ عام ١٩٢٥. ونحن لا نذكر هذه الأرقام بقصد التأريخ، وإنما لنؤكد فقط أن الحكيم لم يخرج قط عن خطه الذي رسمه لنفسه في **زهرة العمر**، وأن الموضوع الذي ظل يشغله في

---

١١ ـ **من البرج العاجي**، ص ٦٠.

١٢ ـ **بجماليون**، مكتبة الآداب، ص ١٦ ـ ١٧.

كهولته هو نفس الموضوع الذي شغله في شبابه، كما أنه هو نفسه الذي سيبقى شاغلاً له في شيخوخته، بالرغم من كل التطورات التي خيل لبعض النقاد أنه مر بها.

إن العمل أو الصراع الدرامي في **بجماليون** يدور على مستوى ثنائيات ثلاث: بين بجماليون وجالاتيا، وبين نرسيس وإيسمين، وبين أبولون وفينوس. وهذا الصراع هو على المستويات الثلاثة واحد في جوهره ومتكامل. وهنا بالضبط يكمن أحد جوانب قدرة الحكيم الفنية: قدرته على توزيع الأصوات. ومن هنا أمكن تشبيه بناء **بجماليون** ببناء السنفونية: «أصوات متشابهة لا كل التشابه، مختلفة لا كل الاختلاف». هكذا حدد الحكيم في أكثر من مرة بناء السنفونية، وعلى هذا النحو أراد بناء **بجماليون**. ولنبدأ بالصوت أو النغم الرئيسي: بجماليون نفسه.

إن الحكيم يقدمه لنا من البدء، من الافتتاحية. إنه ذلك «الذي يعيش بعيداً عن المرأة... ذلك الذي حرم الحب... ذلك الذي أنكرته فينوس»[١٣]. وبكلمة واحدة، إنه ذلك الذي ضحى بحياته بكل شيء في سبيل أبولون. ومع ذلك، إن هذا الإنسان متزوج، وزوجته تدعى جالاتيا، وهو يحبها كما لم يحب رجل قط زوجته. هذا على الأقل ما يعتقده قارئ المسرحية للوهلة الأولى. ولكن القارئ سرعان ما سيكتشف أيضاً أن جالاتيا هذه، شأنها شأن سائر النساء المعبودات في كتابات الحكيم، ليست إلا تمثالاً من عاج. تمثال حقيقي من عاج حقيقي. أبجماليون إذاً مجنون؟ هذا ما يذهب إليه الناس: أفليس مجنوناً ذلك الرجل الذي «يصنع بيديه من العاج امرأة، يقع في حبها ويناجيها ويناغيها ويدعوها زوجته»؟[١٤] ولكن من قال إن جالاتيا ليست غير تمثال؟ ألا تقرّ فينوس نفسها، إلهة الحب وصانعة الحياة، أن جالاتيا «أجمل كثيراً من امرأة وأكمل كثيراً من امرأة»؟[١٥] أفليس من حق بجماليون إذاً أن يعشقها إلى حد العبادة؟ أوَليس من

١٣ ـ المصدر نفسه، ص٢٠.

١٤ ـ المصدر نفسه، ص ٣٤.

١٥ ـ المصدر نفسه، ص ٣٤.

حقه أن يتوجه إلى الإلهة فينوس ضارعاً إليها أن تنفخ حرارة الحياة في تمثال جالاتيا؟ ذلك أن بجماليون قد سئم وتعب:

بجماليون: إني تعب... إني حقاً تعب... نعم لقد تعبت... ليس في مقدوري أن أقضي حياتي كلها هكذا... أنفق عمري كله أخلق دون أن أتلقى شيئاً... لا أستطيع أن أمضي في هذا السبيل... أخلق وأخلق... أخلق الجمال وأخلق الحب... كلا، لقد تعبت... أريد الآن أن أشعر أن هنالك من يخلق لي ويعطيني ويحدب علي... لأول مرة أحس كاهلي ينوء تحت وقر الخلق وبرودته ووحدته وقسوته. ولأول مرة أرثي للآلهة الذين لا يعرفون طول الأبد غير المنح والعطاء، دون أن يتلقوا شيئاً غير دخان من بخور وهباء من الثناء»[١٦].

أجل، تلكم هي تعاسة الآلهة فيما إذا كان لكلمة التعاسة البشرية هذه من معنى عندهم. وبجماليون قد ملّ الألوهية. إنه الآن يريد أن يعود إنساناً. يريد أن يأخذ. ومن قبله أراد فاوست نفس ما أراد. الحياة. المرأة. دفء المرأة. عطاءها. «إنني أحب الحب»: هكذا صاح الحكيم بلهفة رجل جعل من قلبه معبداً لأبولون وحده. وبجماليون هو الحكيم بعد أن قطع عهده لشيطان الفن أو إلهه وبعد أن لبى هذا الإله / الشيطان دعاءه ورجاءه. إنه فاوست بعد عقد الصفقة المعكوسة مع مفيستو. وهو الآن يتساءل عمَّ إذا كانت الصفقة رابحة حقاً كما خيّل إليه باديءَ الأمر. لقد أراد بجماليون/ الحكيم أن يمنحه شيطان الفن «لذة الخلق... التي لا يعرفها غير الله»، وفي سبيلها تخلى له عن كل شيء: عن الشباب، عن الحياة، عن الحب، عن المرأة. وقد غرق بجماليون في بحر لذة الخلق. ومارس ألوهيته كما لم يمارسها إله قط، فراح يخلق ويخلق ويخلق، يعطي ولا يسأل، يهب ولا يأخذ. حتى الآلهة الحقيقيون حسدوه على ألوهيته المكتسبة، ذلك أنه يتمتع عليهم بامتياز هائل: فهو حر في حين أنهم هم «سجناء النواميس». إنهم خالدون ولا يستطيعون مع ذلك أن يخلقوا إلا ما هو فانٍ، وهو هالك ويخلق الخالد. هم آلهة منذ الأزل ومع ذلك فإنهم لا يستطيعون إلا الخضوع للنواميس فيخلقون

١٦ ـ المصدر نفسه، ص ٥٢.

القبيح إلى جانب الجميل. أما هو، الذي تألّه بالأمس، فلا يخلق إلا كل ما هو جميل، سامق في جماله. إنهم يملكون كل القوى إلا قوة الفن، لأن من يملك كل القوى لا يستطيع أن يكون فناناً. أما هو فلا يملك غير قوة الخلق بالفن، ومع ذلك يفوقهم جميعاً:

فينوس (تتأمل تمثال جالاتيا وتهمس لنفسها في إعجاب): كيف ارتفع إلى هذا...

أبولون (في تفاخر): هنا السر!...

فينوس: بشر هالك!...

أبولون: ومع ذلك...

فينوس: أكاد لا أصدق أن هذا العمل يخرج من بين أصابع فانية!...

أبولون: هؤلاء البشر يا فينوس يمتازون عنا ـ نحن الآلهة ـ هذا الامتياز: في طاقتهم أحياناً أن يسموا على أنفسهم...أما نحن فلا نستطيع أن نسمو على أنفسنا... إن قوة الفن أو ملكة الخلق عند هؤلاء لقادرة أحياناً أن توجد مخلوقات جميلة ليس في إمكاننا نحن الآلهة أن نأتي بمثلها أو نجاريهم في شأوها... لأنهم أحرار في السمو، ونحن سجناء في النواميس!...

فينوس (كالمخاطبة نفسها): قوة الفن!... ما قوة الفن تلك التي يستطيع بها الهالك أن يخلق الخالد؟![17].

ورغم هذا كله فإن بجماليون هو الآن شقي تعس. شقي في ألوهيته التي يحسده عليها آلهة الأولمب: فعالم الآلهة عالم بارد قاس، والوحدة ضريبته. أفلا تقول بعض الأساطير إن الله خلق الإنسان لأنه ملّ الوحدة واللااتصال؟ ولقد ملّ بجماليون هو الآخر وسئم. فلذة الخلق على ألوهيتها لذة باردة. وكذلك عاج التمثال. وصحيح أن جالاتيا أجمل وأكمل من أي امرأة في الوجود، ولكنها ليست امرأة ولا يسري في عروقها العاجية دفء المرأة.

١٧ ـ المصدر نفسه، ص ٣٣ ـ ٣٥.

ومهما ناء الآلهة الحقيقيون تحت وقر البرودة، ومهما كابدوا من وحدة الخلق وقسوته، فإنهم لا يملكون إلا أن يخضعوا لنواميس ألوهيتهم. ولا يسعهم أن يخرجوا من صقيع عالمهم. إنهم أحرار في كل شيء إلا في ذلك. وهذه الحرية الصغيرة التي لا يملكونها هي امتياز بجماليون عليهم. ذلك لأنه كان إنساناً قبل أن يغدو إلهاً. إن ألوهيته مكتسبة وليست قديمة. ومن هنا كانت حريته التي لا يعرفها سائر آلهة الأولمب: إنه ليستطيع، متى ما سئم البرودة، أن يفسخ العقد وأن يعود إنساناً.

وليست البرودة وحدها هي التي سئمها بجماليون، بل سئم معها أيضاً لذة الخلق عينها. لقد كانت لذة الخلق هي الثمرة المحرمة بالنسبة إليه يوم قطع لشيطان الفن عهده. والثمرة المحرمة لا تعود مرغوباً فيها من قبل الإنسان، حتى لو كانت من شجرة إلهية، إذا هُدم من حولها سور التحريم. إنها لعبة الحكيم القديمة: كل ممنوع مرغوب. وبجماليون لم يذق الثمرة المحرّمة فحسب، بل عبّ منها حتى اكتظ. إن مأساته، كإنسان الآن لا كإله، هي أنه بشر استطاع أن يصل، بشر حلم واستطاع أن يحقق الحلم، بشر استطاع أن يوجد **التمثال**. فهل في وسع الحلم الذي تحقق أن يبقى حلماً؟ هل في مقدور التمثال الذي وجد أن يبقى تمثالاً؟ أفي مستطاع الكوكب النائي ألا يمسي مصباحاً ضئيلاً متى ما مسّته أناملنا؟ إن الحالم أو الساعي وراء المطلق أو المتلهف إلى الثمرة المحرمة أو جوّاب الآفاق المجهولة هو كالراكض وراء ظله: فرغبته في الركض تبقى مضطرمة ما دام ظله أمامه، ولكن ما أعظم خيبته يوم يخيل إليه أنه أدرك ما يطارده. فآنذاك سيتبين له أن الظل لم يكن إلا ظلاً، وأن لا قيمة له إلا ما دمنا نركض في إثره، وأن السر فينا لا فيه، وأن اللحظة التي نقبض عليها فيه هي اللحظة التي نعود فيها إلى أنفسنا.

إن بجماليون يشكو من تناقض جوهري فيه: التناقض بين ألوهته وناسوته. إن العيب الأساسي في عالم الآلهة هو الملل. وهذا الملل هو على وجه التحديد امتياز البشر. الآلهة يملون لأنهم لا يستطيعون تجاوز أنفسهم: فإرادتهم قدرة، وقدراتهم لا حدود لها. ولو أردنا استخدام المصطلحات الفلسفية لقلنا إنهم **الشيء في**

ذاته. فهم لا يستطيعون السمو على أنفسهم ولا يجدون حتى الحاجة إليه. إنهم قادرون. ومن يقدر لا معنى عنده لأن يريد: إن ما يريده يكون بمجرد أن يريده. ومن هنا كان الملل في عالم الآلهة. ومن هنا أيضاً كتب على الإنسان ألا يعرف هذا الملل بالرغم من أنه خلق بطبعه ملولاً. الإنسان لا يمل لأنه قادر دوماً على تجاوز نفسه، ولأنه لا يعرف شيئاً اسمه منتهى. إنه، بالمصطلحات الفلسفية أيضاً، **الشيء لذاته**. وامتياز **الشيء لذاته** على **الشيء في ذاته** هو أن قدرته دوماً دون إرادته. ومن هنا كان ثمة معنى لأن يريد. ومن يريد لا يعرف معنى للسأم. ومن كانت قدرته دون إرادته، يجد دوماً حافزاً لتجاوز نفسه وللتغلب على هذا النقص فيه. وقد يعرف الإنسان مللاً عارضاً عندما يحقق ما يريد، ولكنه سرعان ما يتجاوزه بإرادته شيئاً جديداً. الملل الإنساني ليس إلا محطة انطلاق لرحلة أخرى. ومن هنا كان في وسعنا القول إنه خصب بينما الملل الإلهي عقيم. وهنا بالذات تكمن مأساة بجماليون: فبجماليون ضحى بناسوته في سبيل لاهوته، سدّ أذنيه عن نداء الجمال والحب ليصبح خالقاً للجمال والحب. ولقد كان له ما أراد، فإذا بالمخلوقات التي يبدعها إزميله تتحدى جمالاً وكمالاً المخلوقات التي يجبلها الآلهة من طين الأرض، وإذا به ينقلب إلهاً تحسده سائر آلهة الأولمب. ولكن كان عليه، من هنا بالذات، أن يدفع ضريبة الألوهية: الملل. إن بجماليون ما عاد يستطيع أن يريد، ما عاد يستطيع أن يتجاوز نفسه. وها هو تمثال جالاتيا يقف شاهداً على عجزه هذا. إنه الآية التي ضحى بكل شيء في سبيل أن يوجدها، ولقد أوجدها. فإذا هي آية لا يقدر على صنع مثلها الآلهة أنفسهم. إنها الكمال الفني مجسداً. السقف الذي ما أمكن لأي فنان أن يرتفع إليه. إنها القدرة التي تتجاوز كل إرادة. ومتى ما ملك الإنسان مثل هذه القدرة الإلهية، فسرعان ما سيعرف أيضاً الملل الإلهي، وبالتالي العقم.

وتوفيق الحكيم لا يقول لنا بالطبع إن بجماليون مهدد بالعقم، فهو نفسه قد صرح أكثر من مرة أن الله هو المثل الأعلى لكل فنان: «إن أسلوب الله في صنع الكون هو وحده منبع الفن»[١٨]، و«رجل الفن هو المقلد الأصغر للمبدع

١٨ ـ **تحت شمس الفكر**، ص ٨٢.

الأكبر»[١٩]، و«الفنان خلق ليخلق لأن قبساً حلّ فيه من صفة الخالق الأعظم»[٢٠]. والفن في نظر الحكيم تعالٍ على الشرط الإنساني، تألُّه. وبجماليون عنده هو المثل الأعلى للفنان، لأن بجماليون كما قلنا قد تألّه. ومن هنا فإن الحكيم لا يستطيع أن يتصور أن بجماليون مهدد بالعقم. وإذا كان يحدثنا عن ملل بجماليون، فهو لا يقصد بحال من الأحوال ملل الآلهة العقيم.

إن مجموعة من الفروض الذهنية الخاطئة أو المصطنعة هي التي قادت الحكيم إلى رسم صورة بجماليون على النحو الذي رسمها به. فبجماليون استطاع أن يحلق في سماء الفن لأنه استطاع أن يقطع كل صلة له بهذه الأرض، وتوصل إلى خلق الجمال والحب بأروع صورة ممكنة لأنه نظر بتعال وازدراء عميق إلى ما في الأرض من جمال وحب. وذلكم هو أول الفروض الخاطئة: كون الإنسان لا يتحول إلى فنان إلا إذا قتل الإنسان فيه. ثم إن بجماليون، كإنسان متأله، قد أدرك الكمال في الخلق، ذلك الكمال الذي ما استطاع أي فنان من البشر أن يدركه. وبهذا انتفى لدى بجماليون ذلك القلق المقدس الذي كان حافز الفنانين، منذ أن وجد الفن، لتجاوز أنفسهم وإنجازاتهم الفنية. ما من فنان في تاريخ البشرية، إلا إذا كان مغروراً إلى حد الجنون، تباهى ذات يوم بأنه أدرك الكمال الفني وارتفع إلى مراقيه الشامخة. وقد يصاب الفنان أحياناً بالملل فيحطم كل ما أنجزه، ولكنه ليس ملل من وصل، بل ملل من تعب في سبيل الوصول. ليس ملل من يقدر، بل ملل من يريد. ليس ملل الفنان / الإله، بل ملل الفنان/ الإنسان. وذلكم هو ثاني الفروض الخاطئة: إن بجماليون فنان قد «وصل»، ووصوله هذا هو الذي ينفي عنه صفة الفنان كما يعرفه تاريخ البشرية. وأخيراً، إن كل شيء في بجماليون يقضي عليه بأن يتقلب على فراش العقم: انفصاله المطلق عن الحياة، تألهه، غروره الذي صوّر له أنه أدرك الكمال الفني. ومع ذلك لا يريد الحكيم أن يقر له بهذا العقم، لأنه يريد بأي ثمن أن يجعل منه ضحية. ضحية من؟ ضحية نفسه. ضحية الجانب الأنثوي فيه. ضحية إرادة الحياة «المؤنثة» التي

١٩ ـ المصدر نفسه، ص٧٥,

٢٠ ـ عصا الحكيم، كتاب الهلال، ص ١٦.

لم يستطع اقتلاعها، بالرغم من كل ما فعل، اقتلاعاً نهائياً ومن الجذور من نفسه. الحكيم يريد من بجماليون أن يكون قدوة سلبية له ولكل فنان على هذه الأرض.

لقد استطاع بجماليون أن يوجد «التمثال» الإلهي، بعدما قطع كل صلة له بالأرض وصار من مادة السماء. وجريرته أنه لم يمضِ في صفقته مع شيطان الفن إلى النهاية. جريرته أنه تنهد وشكا ثم رفع عقيرته مطالباً بفسخ الصفقة وبقليل من الهناء الفاني الذي يتمتع به الآدميون. لقد طرح الحكيم ذات يوم هذا السؤال: «أوَترى الرجل العظيم الذي طرح المرأة من حسابه وأخرجها من حياته يعيش إلى آخر أيامه قانعاً ناعماً، أم أنه يشعر فجأة في لحظة من اللحظات أن امتلاك العالم بأسره لا يعدله أحياناً امتلاك قلب امرأة؟»[٢١]. ثم افترض أن بجماليون، تلك «العبقرية الخالقة التي وجدت لتخلق وتعطي، لا لتسأل وتأخذ»، قد خامره فجأة ذلك الإحساس بأن امتلاك العالم بأسره لا يعدله أحياناً امتلاك قلب امرأة، فتضرع إلى فينوس أن تنفخ حرارة الحياة في تمثال جالاتيا. والحقيقة أن الشبه العظيم بين بجماليون وهو يجاهر بسأمه وتعبه ورغبته في أن «يعيش» وبين الحكيم ساعة صاح في يوم عليل من أيام الربيع وقعت فيه عيناه على أغصان تمايل وأزهار متفتحة تتضاحك: «أيها الشيطان!... يا شيطان الفن!... يا سجّاني وجلادي!... أطلقني من أغلالك قليلاً!... إني أريد الحب!... إنيَ أريد المرأة!»[٢٢].

والفارق الوحيد بين بجماليون والحكيم أن فينوس لبت نداء الأول فأعطته «المرأة» بينما امتنع شيطان الفن عن تلبية نداء الثاني. ولكن ماذا لو كان لبّاه؟ إن الحكيم يخشى هذا الاحتمال ويفزع منه فزعه من الطاعون، ولهذا على وجه التحديد «خلق» شخصية بجماليون. إن بجماليون، بمأساته، هو من سيجيب عنه. ولسوف يستمد الحكيم من المصير الذي آل إليه بجماليون القدرة على مقاومة نداء الحياة والجانب الأنثوي فيه إلى النهاية. تلكم هي عبرة سقوط بجماليون.

---

٢١ ـ **من البرج العاجي**، ص ٧٣ ـ ٧٤.

٢٢ ـ **عهد الشيطان**، ص ١٤٣.

أجل، لقد سقط بجماليون. سقط لأنه لم يستطع أن يقاوم نفسه، أن يمضي في صفقته إلى نهايتها، أن يخنق المرأة أو الأنوثة فيه.

لقد حقق بجماليون المستحيل الذي طالما سعى الحكيم وكدّ وراءه. أوجد شبح المرأة الذي هو أكمل وأجمل من أي امرأة في الوجود. أوجد المرأة / الوردة التي لا شوك لها. حقق حلم الحكيم المستحيل في امرأة جميلة، ولكن بكماء جامدة لا تؤذي ولا تخيف: «إني دائماً أفرّق بين المرأة كشيء يوحي بالجمال وبين المرأة كمخلوق يريد أن يستأثر بكل شيء في حياتنا. إن عداوتي لهذا المخلوق لن تنقطع ما دمت أخشى منه. إن عداوتي ليست إلا دفاعاً عن نفسي. فلو أن المرأة تمثال من الفضة فوق مكتبي، أو باقة من الزهر في حجرتي، أو أسطوانة موسيقية أنطقها وأسكتها بإرادتي، لما كان لها عندي غير تقديس وإكبار لا يحدهما حد، ولكنها للأسف شيء يتكلم ويتحرك...»[٢٣]. وبجماليون قد استطاع بفنه أن يوجد المرأة / الشيء، فما كانت حاجته إلى أن يسأل الآلهة أن يحيلوا جالاتيا من تمثال إلى امرأة، من شيء لا ينطق إلا بإرادة الرجل إلى إنسان يتكلم ويتحرك من تلقاء نفسه؟ لماذا لم يستغن بالتمثال أو الشبح أو باقة الزهر أو الأسطوانة عن كل امرأة أخرى؟ كان عليه أن يسمع نصيحة شيطان الفن كما سمعها الحكيم: «إن المرأة التي لها شأن في حياتك ينبغي أن تكون من صنع يدك ومن مخلوقات رأسك...». ولكنه لم يفعل، بل قل إن الحكيم هو الذي أراد له ألا يفعل: فهذا هو السبيل الوحيد أمام الحكيم ليثبت أنه أحسن فعلاً وصنيعاً عندما سمع النصيحة. إن الخطيئة المميتة التي ارتكبها بجماليون هي أنه لم يكتف بالتمثال، بالشبح، بالجمال المتحجر، بالشيء الجميل، أي لم يمض في لعبته إلى النهاية. كان عليه ألا يسعى وراء حقيقة الشبح، وألا تهتز قناعته بأن التمثال هو أبدع من كل نموذج، وأن عروق الرخام أروع من عروق الجسم. ولكن بجماليون سقط في الفخ البشري. هذا الفخ الذي اسمه «تلاحم الحياة والفن». والواقع أن الآدميين لا ينكرون أن التمثال قد يكون أحياناً أروع من النموذج، ولكنهم لا يتخذون من ذلك حجة لإيثار التمثال على النموذج ولفصل الفن عن الحياة فصلاً

٢٣ ـ تحت شمس الفكر، ص ٢٢٦ ـ ٢٢٧.

نهائياً. فمهما بلغ التمثال من روعة ومهما تجاوز في جماله حقيقة النموذج، فإن هذه الحقيقة تظل هي مقياس روعته وجماله. إن الفن لا يدين للحياة من حيث أنه تعبير عنها فحسب، بل يدين لها أيضاً من حيث أنها تظل بنقصها مقياساً لكماله. هذا المنطق «البشري» هو ما يرفضه الحكيم، ولذلك أراد لمسرحيته أن تكون معارضة لمسرحية شو التي تحمل هي الأخرى اسم **بجماليون** ولكن التي تنتصر فيها بالمقابل إرادة الحياة. ولقد تبنى الحكيم بطله بجماليون طالما كان هذا رافضاً لمنطق البشر، وطالما كان البشر يتهمونه بالجنون والخبل. ولكن من اللحظة التي تمنى فيها بجماليون أن يعرف حقيقة الشبح، من اللحظة التي أراد فيها نموذجاً مطابقاً للتمثال، وواقعاً يتجسد فيه الحلم، من اللحظة التي تاق فيها إلى أن ينقلب الجمال البارد جمالاً حاراً تتدفق فيه دماء الحياة، من تلك اللحظة بالذات تخلى الحكيم عن بجماليون وتركه لمصيره البائس، مصير كل فنان يؤخذ بـ«خدعة» تلاحم الحياة والفن فلا يربح الحياة ولا الفن، ويخسر الأرض والسماء معاً، ويصبح أضحوكة الآلهة وموضع شماتتهم بعد أن كان ندهم وموضع حسدهم.

وإذا كان بجماليون هو الصوت الرئيسي في المسرحية كما قلنا، فإن الأصوات الأخرى فيها لا تني تؤكد فرضية الحكيم المبدئية الخاطئة: التضاد المتنافي بين الفن والحياة. فالإلهان أبولون وفينوس لم يوجدا في المسرحية إلا ليرمزا إلى هذا التضاد. فأبولون إله الفن، وفينوس إلهة الحب والحياة،[٢٤] إلهان متنافسان يحاول كل منهما شدّ بجماليون إلى طرفه. أبولون يحدب على بجماليون لأن هذا «مَن صَنَع بيديه امرأة وخلق بنفسه لنفسه الحب»، وفينوس تبدأ بالحدب عليه، بعد أن كانت موغرة الصدر عليه، ما إن تسمعه يبتهل إليها بأن تبعث حرارة الحياة في تمثال جالاتيا. وكلما انتصر **الإنسان** في بجماليون الفنان، هللت فينوس وتباهت وعيّرت أبولون، وكلما انتصر **الإله** في بجماليون الفنان، هلل أبولون وتباهى وعيّر فينوس. وعلى هذا النحو يكون

٢٤ ـ إن منطق الميتولوجيا متضامن مع منطق الحكيم: أبولون رجل وفينوس امرأة. ترى ألا ينبغي أن نرى في هذا دليلاً على الصفة الميتولوجية لمنطق الحكيم؟

الصراع بين أبولون وفينوس تفسيراً صريحاً، خارجياً، لصراع بجماليون الضمني، الداخلي.

وحتى يستطيع الحكيم أن يعطي صراع بجماليون كل أبعاده يلجأ إلى اصطناع صراع آخر بين نرسيس وإيسمين. فنرسيس ليس مجرد ربيب لبجماليون أو تابع له كما قد يخيل للقارىء في ابتداء المسرحية، وإنما هو الوجه الآخر لبجماليون، الوجه الأنثوي العقيم. إن نرسيس هو صنيعة فينوس التي منحته الجمال وجعلته معشوق النساء، تماماً كما أن بجماليون هو صنيعة أبولون الذي وهبه مقدرة الخلق الفني. وكما أن بجماليون قد وُجد ليخلق المرأة من بنات فكره وعبقريته، كذلك وجد نرسيس لتخلقه المرأة:

إيسمين: يا للعجب! أنت وبجماليون طرفا نقيض. عند أحدكما ما ليس عند الآخر... لعل هذا ما يربط أحدكما بالآخر!

نرسيس: إنه يقول لي أحياناً: «لا تتركني يا نرسيس، فأنت تكمل ما بي من نقص!». لكنه يقول أيضاً أحياناً: «إنك يا نرسيس الشطر الجميل العقيم للأشياء. أنت الصدفة البراقة التي لا تحوي اللؤلؤة»[٢٥].

هذه الصدفة البراقة التي لا تحوي اللؤلؤة هي التي بهرت إيسمين فأحبتها وأقسمت أن تكون لها وأن تلازمها أبداً حتى تجعلها تتفتح وتمتلئ باللؤلؤة:

نرسيس: ماذا تستطيعين لي؟

إيسمين: أعطني الصدفة، أتناولها بين راحتي لأفتحها وأملأها...

نرسيس: تملئينها بماذا؟

إيسمين: هذا من شأني. أطعني ودعني أجعلك تبصر وتحيا.

نرسيس: (كالمخاطب نفسه): أبصر وأحيا!

إيسمين: نعم، هذه الزهرة المقفلة، لا بد لها من قطرات الندى لتتفتح...

نرسيس: ومن أين تتساقط هذه القطرات؟

---

٢٥ ـ **بجماليون**، ص ٣٣.

إيسمين: من عيني امرأة[٢٦].

إيسمين إذاً هي خصم لبجماليون، لا من حيث أنها امرأة، ولكن لأنها تريد أن تخلق مثله. **والمرأة تخلق بالحب، كما يخلق الرجل بالفن.** وإيسمين تريد أن تبثّ في تمثال نرسيس نفس الروح التي يريد بجماليون أن تبثها فينوس في تمثال جالاتيا. فهل تنجح في مهمتها؟ هل في وسعها أن تجعل الحياة تدب في تلك الدمية الجميلة التي اسمها نرسيس، فيبصر هذا الأخير ويحيا؟ إن ناقداً ضليعاً كالمرحوم الدكتور محمد مندور يقول لنا إن الحكيم اختار أن يجيب عن هذا السؤال بالنفي، فيجعل إيسمين تفشل في مهمتها. ويعلق الدكتور مندور على ذلك فيقول: «لكأن المؤلف يريد أن يقول لنا إن المرأة، وحتى لو كانت نبيلة حكيمة فاضلة، لا تصنع من الإنسان التافه شيئاً، بينما تستطيع جالاتيا المرأة أن تفسد على الفنان الموهوب حياته وتبدد أحلامه وتعوّق ملكاته الخلاقة»[٢٧]. وبالرغم من أن هذا التفسير يغرينا بأن نتبناه لما فيه من مطابقة لتصورنا عن مذهب الحكيم في الفن والحياة والمرأة، إلا أننا لا نستطيع أن نتجاهل ما فيه من خطأ. فإيسمين، بخلاف ما يقول الدكتور مندور، لم تفشل في مهمتها. فالزهرة المقفلة تفتحت بفضل قطرات الندى التي تساقطت من عيني إيسمين، أو قل إن الصدفة الفارغة امتلأت بلآلئ من عبراتها:

نرسيس: حسبك يا إيسمين!... كفى!... أنت تعلمين أني لم أعد طفلاً!...

إيسمين: منذ متى؟...

نرسيس: منذ... منذ... ولكنك تحرمين عليّ أن أتكلم...

إيسمين: (تسد فمه بيدها في لطف): نعم... نعم... أغلق هذا يا نرسيس!...

نرسيس: (يسحب يدها عن فمه بلطف ويلثمها): هذه اليد تخشى أن تفتح الصدفة البراقة لئلا تجدها خالية من اللؤلؤة!...

إيسمين: عجباً!... من علّمك هذا؟

---

٢٦ ـ المصدر نفسه، ص ٣٤ ـ ٣٥.

٢٧ ـ **مسرح توفيق الحكيم**، ص ٦٣.

نرسيس: أتحسبين أني نسيت كلماتك؟... لم أنسَ قط كلمة من كلماتك... أتعلمين يا إيسمين لماذا ذهبت أبحث عنك في كل مكان؟!

إيسمين: صه!... لا تقل شيئاً بعد... يكفيني ما سمعت!... لا تزد!

نرسيس: بحثت عنك لأني... وجدت أني لم أعد دمية تلعب مع الدمى!...

إيسمين: حقاً؟!...

نرسيس: تلك الزهرة المقفلة كان لا بد لها من قطرات الندى لتتفتح!

إيسمين: أوَتساقطت هذه القطرات؟

نرسيس: من عينيك... يوم فاجأتك ذلك المساء تبكين...[٢٨]

والحقيقة أن الحكيم لم يقصد بزجه شخصية إيسمين في المسرحية أن يقيم توازياً بينها وبين جالاتيا، وإنما التوازي الذي رمى إليه هو التوازي بين بجماليون وإيسمين. ذلك أن كلاً من بجماليون وإيسمين آدمي تحدوه شهوة الخلق. بجماليون خلق بالفن، وإيسمين خلقت بالحب. وعلى هذا، إن الحكيم لم يقصد بخلقه شخصية إيسمين، كما افترض الدكتور مندور، أن يقول إن المرأة لا تستطيع أن تصنع من الإنسان التافه شيئاً بينما تستطيع بالمقابل أن تحطم عبقرية الفنان، بل كان قصده أن يقيم موازنة ومقارنة بين ما يعتبره نوعين متعارضين من الخلق: الخلق بالحب والخلق بالفن. فإذا ما أقام هذه الموازنة خلص منها إلى هذا التساؤل: لماذا لا يلتقي هذان الخالقان؟ فيأتي الجواب: إنهما لا يستطيعان، كما لم يستطع من قبلهما أبولون وفينوس، لأنهما خالقان متنافسان تنافس الفن والحياة، متعاديان تعادي الفنان والمرأة. أجل، إن المرأة هي الند الأوحد للفنان، مثلما هي عدوته. ندّ له لأنها قادرة على الخلق مثله، وعدوته لأنها منافسته. والحكيم الذي لا يحب أن يترك شيئاً من غير شرح يدير الحوار التالي بين أبولون وفينوس:

أبولون (همساً لفينوس مشيراً إلى إيسمين): انظري!... من هذه المرأة؟

٢٨ ـ **بجماليون**، ص ١١٨.

فينوس: امرأة قد استطاعت أن تخلق بالحب...

أبولون: عجباً!... كما استطاع بجماليون أن يخلق بالفن...

فينوس: كما ترى...

أبولون: امرأة فانية... أما أجدر أحدهما بالآخر؟ إنهما من طراز واحد!

فينوس: طراز الخالقين!...

أبولون: أتساءل لماذا لم يحب أحدهما الآخر؟

فينوس: ولماذا نحن لم يحب أحدنا الآخر يا أبولون؟[٢٩]

والتنافس بين بجماليون وإيسمين لا يقف عند هذه الحدود، بل يتجاوزها إلى موضوع خلقهما بالذات. فأن يخلق الرجل بالفن فهذا معناه، عند الحكيم، **تشييء الأنوثة**: تحويل المرأة من إنسان إلى تمثال جميل. وأن تخلق المرأة بالحب فهذا معناه **أنسنة الرجولة**: تحويل الرجل من غريزة عمياء أو دمية جميلة إلى إنسان. وقد يتجه بنا الظن في وهلة أولى إلى أن الحكيم يقدم الخلق بالحب على الخلق بالفن: فتحويل الدمية الجميلة إلى إنسان، كما فعلت إيسمين مع نرسيس، هو بلا ريب، وبالمقاييس الآدمية، عمل أسمى من تحويل الإنسان إلى دمية جميلة كما فعل بجماليون مع جالاتيا أو محسن مع سوزي ديبون. ولكن الموازنة في مقاييس الحكيم معكوسة. فهو يقدم الخلق بالفن على الخلق بالحب تقديماً مطلقاً. وحجته في ذلك أن الرجل الفنان يمتلك موضوع خلقه، أما المرأة الخالقة بالحب فلا تستطيع له امتلاكاً. إن تمثال جالاتيا ملك لبجماليون: دمية من عاج أو أسطوانة ينطقها متى شاء ويسكتها متى شاء. ولكن نرسيس ليس ملكاً لإيسمين، بل هو لا يملك إلا أن يتمرد على خالقته، لأنه إذا لم يتمرد فكأنه أو كأن الرجل فيه لم يخلق بعد. وما أعظم الشبه، من هذه الزاوية، بين إيسمين وبين شهرزاد. فكما استطاعت شهرزاد أن تنقل شهريار من طوره الحيواني إلى طوره الإنساني وأن تحوله من طفل يلهو بالأشياء إلى رجل يفكر بها، كذلك استطاعت إيسمين أن ترسل دبيب الحياة في نرسيس الدمية. وكما فتحت شهرزاد عيني شهريار

٢٩ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٢ ـ ١٢٣.

فأبصر، كذلك فتحت إيسمين زهرة نرسيس المقفلة وملأت صدفته الفارغة باللؤلؤة المأمولة. لكن، وكما فوجئت شهرزاد بشهريار بعد أن فتحت عينيه يتمرد عليها وعلى الحدود التي أرادت أن تبقيه فيها، كذلك فوجئت إيسمين بنرسيس وقد راح يفتش عن فلك غير فلكها يدور فيه. ذلك هو المأزق العضال الذي تواجهه المرأة الخالقة. فهي لا تحقق رسالتها إلا إذا خلقت رجلها، ولكن الرجل لا يستشعر رجولته الجديدة إلا إذا تجاوز نفسه إلى ما بعد الرجل. إن المرأة تخلق بالحب لأنها لا تستطيع الحياة إلا بالحب، أما الرجل فإن الحياة لا تغريه إلا بما وراء الحياة التي فيها. «الحب عند الرجل مرض، ولكن الحب عند المرأة صحة»[٣٠]. الرجل إذاً ناكر للجميل؟ هذا ما يقوله بجماليون لنرسيس، ولكن بجماليون كنرسيس يعلم أن الأمر أعمق من ذلك ويعلم أن نرسيس لا يملك من أمره خياراً ويعلم أنها سنّة الرجولة وكبرياؤها:

بجماليون: حدثني عن نفسك... ما خبرك مع إيسمين؟

نرسيس: لقد سألتني عنها منذ أيام فأخبرتك.

بجماليون: حقاً... حقاً... ومع ذلك... حدثني عنها أيضاً.

نرسيس: أتراها جديرة بأن نكرس لها كل هذه الأحاديث؟

بجماليون: إنها امرأة ذكية فطنة. ألا ترى هذا؟

نرسيس: ليس هذا سبباً لأن نسرف في تقديرها...

بجماليون: وهي تحبك أجمل الحب!

نرسيس: ليس للنساء عمل في الحياة غير الحب.

بجماليون: ويحك يا نرسيس! تلك التي بصّرتك بأشياء... وجعلت منك إنساناً ذا فهم وإدراك... يا لنكران الجميل! أهكذا دائماً كلما فتحت أعيننا العمياء يد، نبدأ أول ما نبدأ بأن نراها أصغر مما كنا نتخيل!

نرسيس: لست أسمّي هذا إنكاراً للجميل!

٣٠ ـ عصا الحكيم، ص ١٦٦.

بجماليون: ماذا تسميه إذن؟... كبرياء مواهبنا المتيقظة، المدركة لذاتها؟[٣١]

أجل، هي كبرياء الرجل المدرك لذاته، وهي أيضاً لعبة الحكيم الأثيرة: لعبة الكوكب الذي ينقلب مصباحاً ضئيلاً. لعبة السر الذي فقد سحره والمطلق الذي ما عاد مطلقاً والمجهول الذي لم يعد فيه مجهول يغري بالجري وراءه. وبكلمة واحدة، لعبة الجمال الذي فقد بتجسده حظوته:

الجوقة (من العرائس الجميلات): ما هذا العنف في معاملتنا يا نرسيس؟ إنك لم تعد زهرة رقيقة، بل صرت رجلاً وحشي الطباع!

نرسيس: أأغلق هذه النافذة في وجوهكن؟...

الجوقة: هذه النافذة لم تغلق قط في وجوهنا، لأن بجماليون يقدر الجمال!

نرسيس: أنا أيضاً أقدر الجمال... ولكنني أزدري الجميلات... انصرفن الآن!

الجوقة: حتى إيسمين؟

نرسيس: إنها ليست خيراً منكم!

الجوقة: لا أمل فيك يرتجى!... كنا نحسبها قد فتحت عينيك لترى على الأقل جمال المرأة!...

نرسيس: لقد رأت عيناي منها أكثر مما ينبغي[٣٢].

والآن، وبعد أن حددنا الأصوات الثانوية في المسرحية، نستطيع أن نعود إلى اللحن الرئيسي، بجماليون، لنرى كيف سقط أو كيف أسقطه الحكيم.

لقد تركناه وهو يتضرع إلى فينوس من أعماق قلبه أن تبعث حرارة الحياة في تمثال جالاتيا. ولقد لبت فينوس رجاءه. فإذا بجالاتيا فم ينطق وعين ترنو وحاجب يعلو. وإذا ببجماليون يرتج عليه: أيكلمها بوصفها تمثالاً أم بوصفها امرأة؟ وإذا بجالاتيا تدرك من طرف خفي أن لها غريمة خطيرة هي تمثالها العاجي، فتثور مطالبة بجماليون ألا يشرك في حبها أحداً. ويقع هذا الأخير في

٣١ - **بجماليون**، ص ١٦٢ - ١٦٣.

٣٢ - المصدر نفسه، ص ١٦٠.

حيرة من أمره، ويتضرع إلى آلهة الأولمب راجياً إياها أن تجد حلاً لما هو فيه. ويأتي جواب أبولون وكأنه جواب إله منتقم: «أظن أن الآلهة لا تستطيع إخراجه من هذا المأزق الذي أوقع نفسه فيه».

ولكن ازدواجية شخصية جالاتيا ليست هي آخر متاعب بجماليون ولا آخر مآزقه. ذلك أن جالاتيا، التي تحولت إلى امرأة، لا تستطيع بعد الآن أن تتصرف إلا كامرأة. والمرأة التي من لحم ودم ليس لها من مهمة غير أن تحطم الصورة التي يقيمها الرجل في مخيلته أو هيكل قلبه. هي إذاً لعبة الحكيم الأثيرة الأخرى: **لعبة الحلم والواقع**. لقد كانت جالاتيا رائعة كل الروعة طالما كانت حلماً، تمثالاً. ولكن الحلم لا بد أن يتصدع، والتمثال لا بد أن يتحطم، ما إن ينقلب الحلم واقعاً ويكتسي التمثال باللحم والدم. وهكذا تحطم جالاتيا تمثالها، وقد سكنتها روح امرأة، روح هرّة كما سيقول الحكيم على لسان بجماليون. تحطمه شرّ تحطيم وعلى أبشع ما يكون التحطيم: تهرب مع نرسيس، سادنها، تلك الدمية الجميلة، ذلك الشطر العقيم الجميل للأشياء. إن المرأة هي هي منذ الأول: كائن أحمق لا يغرّه إلا الجمال الأحمق:

إيسمين (لبجماليون): جالاتيا الجميلة! تلك الآية التي وضعت فيها كل قلبك وذهنك! ذلك المخلوق الذي صنعته من كل ما اكتنزت من حكمة وتجارب! تحفة التحف التي أنتجتها عبقريتك الخلاقة بعد جهاد الليالي والأعوام! إني أفهم كل ما بك الآن، ومع ذلك... فأنا موقنة أنك غير حاقد ولا ناقم... إنك تحبها... لست أعني ذلك الحب... أنا أيضاً كنت أصنع من نرسيس كائناً آخر، بمادة من عندي، لهذا لا أستطيع التخلي عنه، فهو يحمل معه جزءاً مني... لعله خير أجزاء نفسي.

بجماليون: بل هو خيرها جميعاً.

إيسمين: كل عجبي هو لانصراف هذه المخلوقات عن خالقها!...

بجماليون: وفيمَ العجب؟ هل ارتفع مخلوق يوماً إلى فهم خالقه؟... إني الآن أدرك وسائل الإله العظيم جوبيتر، عندما كان يحب فتيات من المخلوقات. لقد كان يتخذ لكل فتاة الصورة التي تفهمها وتروق في عينيها. هكذا اتخذ شكل

بجعة جميلة للرقيقة ليدا، واتخذ شكل ثور قوي للحسناء أوروبا، واتخذ شكل قطع ذهبية للفاتنة دانابيه. وبهذا استطاع أن يملك مشاعرهن! الجمال والقوة والمال... آه، حتى الآلهة ينبغي لها أن تتذرع بهذه الأشياء للوصول إلى قلب المرأة![٣٣]

والحق أن الحوار الذي يدور في الفصل الثاني من المسرحية بين إيسمين وبجماليون غني كل الغنى بالدلالات. ففيه يدين الحكيم، كما رأينا، المرأة التي لا سبيل إلى قلبها إلا بالجمال والقوة والمال، وفيه يدين الحياة كما سنرى لما تمثله من نقص أمام كمال الفن، وفيه يدين بجماليون لأنه سمح لنفسه بأن يسأم ويسأل، وفيه يعلن سمو الفنان لا على البشر وحدهم بل على الآلهة أيضاً:

بجماليون (ثائراً): فينوس هي سبب البلاء، لقد كنت سعيداً. لقد كانت معي جالاتيا هنا دائماً... جالاتيا الأولى... كانت إلهة، لأني كذلك صنعتها. لقد أخرجتها من رأسي، كما أخرج الإله جوبيتر من رأسه الإلهة منيرفا. إلهان في سماء واحدة يعيشان: هكذا كنا. آه يا فينوس! انظري ماذا فعلت أنت بي وبجالاتيا! لقد وضعت أنت في آية الآيات روح هرة أي روح امرأة. لقد جعلت هذا الأثر العميق الرائع ينقلب إلى كائن تافه. لقد صيّرتها امرأة حمقاء تهرب مع فتى أحمق!

إيسمين: حسبك يا بجماليون! لا تهن الآلهة!

بجماليون: دعيني أقل لهم ما أريد، دعيني أصارح هؤلاء الآلهة بالحقيقة. لقد صنعت أنا الجمال، فأهانوه بهذا الحمق الذي نفخوه فيه! كل ما في جالاتيا من روعة وبهاء هو مني أنا، وكل ما فيها من سخف وهراء هو منكم أنتم، يا سكان أولمب!.. اعترفي يا فينوس أني انتصرت عليك. اعترفي أن التحفة التي خرجت من يدي مثالاً للكمال في الخلق والإبداع، قد شابها النقص بلمسة من يديك!... أين هي فينوس؟ أين تلك التي سألتها الحب فأعطتني الشقاء؟ لقد حسبتها تستطيع أن تمنحني شيئاً. لقد كان الحب في يدي دون أن أشعر.

---

٣٣ ـ المصدر نفسه ص ٧٤ ـ ٧٧.

اتركوني أيها الآلهة لملكاتي... فلست بحاجة إليكم. آه... ردوا عليّ عملي! ردوا عليّ جالاتيا كما كانت... تمثالاً من عاج. أيها الآلهة، دعوني وشأني، لنفسي ومخلوقات نفسي. ما أنا إلا صنوكم ونظيركم، بل إني عليكم سموت، وعلى قدرتكم تفوقت، فأنتم ما فعلتم غير أن أفسدتم الجمال الذي أقمت... أفسدتم جمالي الخالد...[٣٤].

وبالطبع لا يستطيع الإله أبولون، إزاء هذه العودة إلى «الأصالة» من جانب بجماليون وثورته على الحياة وعلى فينوس واهبة الحب والحياة، إلا أن يتباهى بدوره على الإلهة فينوس المنافسة له فيقول لها بلهجة تقطر سخرية:

أبولون: أهذه هي الحياة التي تستطيعين أن تمنحيها؟ إن الحياة الساكنة التي وضعها هو في العاج كانت أنبل وأرفع وأقوى من تلك الحياة المتحركة الهزيلة الشاحبة التي وضعتها أنت في تمثاله!... اسحبي ما وضعت في تمثاله من عناصر النقص والسخف باسم الحياة... ردّي عليه كما طلب تمثاله ساكناً كما كان... نابضاً كما كان بحياة الفن وحدها[٣٥].

ولكن فينوس لم تلبِّ هذا الطلب. لا لأنها تعجز عن تلبيته ولا لأنها لا تريد، بل لأن الحكيم لم ينتهِ بعد من إثبات تفوق الفن على الحياة. ذلك أنه من السهل على من يريد أن يرد على الحكيم حجته وبرهانه أن يقول له: لماذا جعلت الحياة في أسخف صورة ممكنة، والجمال الحي في أبشع إناء؟ لماذا جعلت من جالاتيا الجميلة امرأة تافهة لا تهوى إلا التفاهة؟[٣٦]. إن لمن اليسير الهين عليك، بعد أن فرضت مثل هذه الفرضية، أن تبرهن على صحة النظرية وأن تثبت تفوّق الفن وسموّه. ولكن العيب ليس في برهانك، وإنما أيضاً وبالأساس في أسئلتك: فالحياة

---

٣٤ ـ المصدر نفسه، ص ٧٨ ـ ٨١.

٣٥ ـ المصدر نفسه، ص ٨٣ ـ ٨٥.

٣٦ ـ يبدو أن هذه هي فعلاً نظرة الحكيم إلى المرأة الجميلة. فهو لا يتصور غنى النفس وعمق الروح ورجاحة العقل في امرأة إلا إذا كانت دميمة بشعة، وذلك بمقتضى مبدأ «التعادل» المزعوم: «الفقيرة في جمال الوجه أو الجسد أو الشكل كثيراً ما تكون غنية في جمال النفس أو الخصال او العقل». انظر: **التعادلية**، ص ٦٤.

ليست على مثل ذلك السخف الذي صوّرتها به، وليس من الضروري ألا تكون المرأة جميلة إلا إذا كانت تافهة النفس، فارغة الروح والعقل.

ولأن الحكيم رجل ذكي يستبق اعتراضات المعترضين عليه، ولأنه يريد أن يقطع الطريق على مثل تلك الحجج بالردّ عليها سلفاً، لذا فإنه لم يجعل فينوس تلبي رجاء بجماليون. بل على العكس، إنه سيصوغ على لسانها اقتراحاً مضاداً وسيدفعها إلى إقناع أبولون بأن يتدخل بدوره فيهب جالاتيا ما ليس في وسعها هي أن تهبها إياه: العقل ونبل النفس:

فينوس (لأبولون): لقد زعمت أني فشلت وأفسدت. فلماذا لا تتقدم أنت لإصلاح الأمر؟ لقد أعطيت أنا التمثال حياة تقولون إنها قبيحة تافهة سخيفة... فمن غيرك يا أبولون يستطيع أن يجعل هذه الحياة جميلة نبيلة رائعة![37]

ونزولاً عند مشيئة فينوس والحكيم يعزف أبولون على قيثارته، فيبثّ في روح جالاتيا «الهرة» نبيل المعاني وسامي الأفكار، فتكتشف من فورها تفاهة نرسيس وحقارة فعلتها وتعود مهرولة إلى بجماليون لتقرّ له بالعظمة ولتصارحه بأنها اليوم ليست مثلها بالأمس وأن نفسها قد امتلأت بأشياء لم تكن تدركها قبل الآن:

جالاتيا: في نفسي أشياء جميلة نبيلة... في نفسي أنك إله!...

بجماليون: أنا؟

جالاتيا: يخيل إلي أنك قد خلقتني وصنعتني وجعلتني كما تتخيل وتشتهي.. يخيل إليّ أنك استلقيت ذات أمسية مقمرة على العشب الأخضر النضر في هذه الغابة الناعمة الهامسة... فحلمت حلماً بديعاً... كنت أنا هذا الحلم... ما أنا إلا حلمك![38]

وتخرّ جالاتيا راكعة على قدميها وتضع رأسها في حجر بجماليون، رجلها وخالقها:

جالاتيا: معبودي بجماليون! معبودي بجماليون!

---

٣٧ ـ **بجماليون**، ص ٨٦ ـ ٨٧

٣٨ ـ المصدر نفسه، ص١٠٢.

(أبولون يمسك بقيثارته ويعزف عليها)

جالاتيا: نفسي تجيش بموسيقى رائعة!

بجماليون: إنها تذكرني باللحظة التي حلمتك فيها!

جالاتيا: لكأنها أنغام قيثارة...

بجماليون: آه... عرفت الآن... فهمت كل شيء...

جالاتيا: ماذا؟ ماذا يا بجماليون؟

بجماليون: شكراً لك يا أبولون! شكراً لك يا أبولون![٣٩]

ولكن حتى هذه المعجزة التي أتاها أبولون لن تستطيع إخراج بجماليون من المأزق الذي أوقع نفسه فيه. ذلك أن الواقع، وإن اكتسى بكل جمال الحلم، يظل واقعاً. والواقع هو أدنى من الحلم، بل انهيار للحلم. وصحيح أن جالاتيا/ المرأة استطاعت، بفضل معجزة أبولون، أن ترتفع إلى مستوى جالاتيا / التمثال، ولكن الطلاق بينهما واقع لا محالة. لماذا؟ لأن السعادة، منتهى السعادة، تكمن في تطابق الحلم والواقع. ولا شيء يقتل الحلم كالسعادة، ولا شيء يقتل الحلم بالسعادة كواقع السعادة.

السعادة هي انحداد الآفاق، هي أجنحة السمو وقد قُصّت. ولا عجب إن وجدنا الإلهين فينوس وأبولون يتصارحان، بتفاهم لم يعوّدانا عليه، بأنهما انتصرا على بجماليون لأنهما غمراه بالسعادة فوضعا حداً لتحليقه غير المحدود:

فينوس (لأبولون): ألست أنت القائل إن بجماليون استطاع ما لم نستطع، فسما على ذاته وحطّم أسوارها يوم أبدع، وهو الهالك، ذلك الخلود...

أبولون: لست أدري هل يتاح لي أن أقول ذلك عنه اليوم! إنه يفعل الآن مثلنا! يسجن ذاته في حب مخلوق من صنع يده. لقد نجحنا في قص أجنحة سموّه. لقد هبطنا به إلى مستوانا. لقد حبسنا تحليقه غير المحدود في كيان محدود. نعم... إني أستطيع اليوم أن أقول إنا انتصرنا عليه.

٣٩ ـ المصدر نفسه، ص ١٠٦.

فينوس: وأي انتصار!

أبولون: أجل. لم يبق إلا أن يقر لنا بالفضل وهو جاثٍ على ركبتيه!

فينوس: بي شوق أن أرى وجهه المشرق بالسعادة...

أبولون: سترينه بعد لحظة. إنهما الآن في طريق العودة[٤٠].

في طريق العودة؟ أجل. ولكنها ليست العودة من الغابة أو الغدير، بل من الحلم. الحلم الذي، تحقق. الحلم الذي ما عاد حلماً. السعادة التي قتلت الحلم. السعادة الباعثة على الملل والفتور. ملل من أراد وتحقق له ما أراد. فتور الرغبة التي أشبعت، فملّت الطعام وعافته. العودة؟ بل قل هي السقطة. السقطة على أرض لا سماء لها، في معلوم لا مجهول له، في نهار ليس له ليل.

هوذا بجماليون يعود من رحلة السعادة، عودة صامتة فاترة متثائبة. وهو لا يحاول إخفاء فتوره وتثاؤبه حتى في حضرة جالاتيا:

فينوس (لأبولون): صه!... إنهما قادمان... أريد أن أرى بسمة الهناء تملأ فمه.

(يفتح الباب ويدخل بجماليون وخلفه جالاتيا وهما صامتان فاتران).

بجماليون: (يتثاءب تثاؤباً طويلاً).

جالاتيا (في عتاب): ما هذا يا بجماليون؟

بجماليون (وهو يجلس على مقعده في تراخ وكسل): المعذرة!

جالاتيا (تفحص بيدها الرياش والأثاث): ما أقذر الدار! منذ غادرناها وهي مهملة! انظر... قد تراكم الغبار على الفرش...

بجمالون (لا يبدو عليه أنه معني بكلامها).

جالاتيا (كالمخاطبة نفسها): أين المكنسة؟

بجماليون (يفيق ويلتفت إليها): ماذا تقولين؟

جالاتيا: لا شيء... لست أخاطبك أنت.

---

٤٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٤ ـ ١٢٧.

بجماليون: حسناً فعلت.

جالاتيا (تلتفت إليه دهشة): بماذا؟ بعدم مخاطبتي إياك؟

بجماليون: لست أقصد ذلك... تكلمي إذا شئت...

جالاتيا (وهي تكنس): لا يبدو عليك قط أنك في اشتياق إلى حديثي!

بجماليون: أتكنسين الآن؟

جالاتيا: أتظن في الإمكان أن نعيش هكذا بين هذا الغبار؟

بجماليون (يتأملها ملياً ويقول كالمخاطب نفسه): آه... وفي يدها مكنسة![٤١]

وفي يدها مكنسة! إن هذه العبارة لرمز مكثف إلى عالم الحكيم: رمز الحياة التي تدنس بنقصها وشوائبها قداسة الفن. أهذا هو مصير جالاتيا؟[٤٢] أهذا هو مآل التمثال الذي أحاطه خالقه بكل رعاية ممكنة حتى لا تلوّث عاجه الرائع الناصع ذرةٌ من غبار؟ أي انهيار مؤلم لنصب ماجد! إن المكنسة رمز لكل فجاجة الواقع وحقارته وقبحه، رمز لكل «حقارة» العمل اليدوي الذي يجب على الفنان أن يربأ بنفسه عنه:[٤٣]

جالاتيا: انتقل بمقعدك إلى هذا الركن النظيف الذي فرغت من كنسه!

بجماليون: أف!

---

٤١ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٨.

٤٢ ـ إن العالم المثالي في نظر الحكيم لا يمكن إلا أن يكون عالماً طبقياً. فاستنكار بجماليون لبادرة جالاتيا عندما أرادت كنس الغبار يفترض مسبقاً أن هناك كائنات يجب ألا تنحط إلى مستوى مثل هذه الأعمال! وهذا هو بالأصل مغزى مسرحية الحكيم **الأيدي الناعمة** التي أراد بعض النقاد أن يرى فيها مسرحية اشتراكية، والتي هي في الواقع تمجيد لقيم التطفل الاجتماعي ودعوة إلى أن تكون هناك «أيد خشنة حتى يمكن أن توجد إلى جانبها الأيدي الناعمة»!

٤٣ ـ بديهي أن العمل اليدوي حقير قياساً إلى العمل الممكنن أو الآلي، وحقير بوجه خاص بالنسبة إلى ذلك العصر الذهبي الذي تحلم الإنسانية بأن تعيشه يوماً: عصر اللاعمل. ولكن تحقير العمل اليدوي الآن، في مرحلة لا يزال فيها ضرورياً، هو نوع من عنصرية اجتماعية، تحويل لمبدأ تقسيم العمل من ضرورة مرحلية إلى أمر مطلق يمليه عدم وحدة الهوية بين البشر.

(ينهض بمقعده إلى جهة أخرى)

جالاتيا: عفواً إذا كنت قد كلفتك هذا الجهد!

بجماليون: لماذا هذا التهكم؟

جالاتيا: أنا تهكمت؟ أرجو منك أن تعلم أن كلامي لك ينطوي دائماً على أجمل معاني التقدير!

بجماليون: معاني التقدير لمحتها في عينيك هذا الصباح، وأنت تنظرين إلى أولئك الحطابين في الغابة، والعرق يتصبب من جباههم!

جالاتيا: كل كدّ جدير بالتقدير!

بجماليون: كل زوجة لا تستريح حتى ترى جبين زوجها يتعفر بتراب العمل والشقاء... إنك تعرفين أني لست في حاجة إلى أن أعمل وأشقى..[٤٤].

هكذا يسدّ بجماليون بيده الباب الوحيد المتبقي أمامه للإفلات من طوق السأم والملل ومن إسار ذلك الواقع الثقيل الخانق المطبق عليه إطباق العنكبوت على الحباحب العالق في شباكه. إن بجماليون لا يجهل أن العمل هو المنفذ الوحيد له، وأنه هو الذي يشعِر الإنسان بأنه لم يلقِ السلاح بعد. ولكن أي عمل؟ إن بجماليون لم «يخلق» ليكون حطاباً في غابة. أيعود إذاً إلى العاج والإزميل والنحت؟ هذا ما ترتئيه عليه جالاتيا. ولكن أي فن يمكن أن يخرج من أصابع إنسان يملك العبقرية، ولكنه لا يملك السماء، أو الحلم، أو المثل الأعلى؟

بجماليون: ماذا أعمل؟ إني لن أصلح بالطبع حطاباً في غابة!

جالاتيا: إنك خالق!

بجماليون: نعم. وأين هي أدوات الخلق؟

جالاتيا: ماذا ينقصك؟ ها هي ذي القاعدة... ضع عليها كتلة من الرخام أو من... العاج!

---

٤٤ ـ **بجماليون**، ص ١٢٩.

بجماليون: ليت هذا وحده يكفي لأن نسوّي مخلوقاً فنياً!

جالاتيا: لديك العبقرية دائماً.

بجماليون: ربما. ولكن أين هي السماء؟ ما فائدة الطائر بلا سماء؟

جالاتيا: أخشى أن أكون أنا السبب يا بجماليون ؟

بجماليون: لا... بل... بل أولئك الذين استطاعوا الإتيان بهذه المعجزة: أن يحولوا السماء إلى سقف، وأن يجعلوا الجواد الطائر يصفق بجناحيه داخل حجرة! هذا هو انتصارهم!

جالاتيا: ولكن فنك باق!

بجماليون: أين هو؟ أين هو؟

جالاتيا: لقد صنعت في الفن أثراً...

بجماليون: أين هو؟ هو... أنت. أليس هذا ما تقصدين؟

جالاتيا: ذلك ما كنت أظن...

بجماليون: لا. لست أنت أثري الفني. إني لم أصنع امرأة وفي يدها مكنسة!

جالاتيا (تنظر إلى المكنسة في يدها وتداريها في خجل وألم): آه... إنك لعلى صواب يا بجماليون.

بجماليون: ليس الذنب ذنبك يا جالاتيا. إنها الحياة جعلتك كما أنت.

جالاتيا: أقل جمالاً من أثرك الرائع![٤٥]

---

٤٥ ـ إنه لما يسترعي الانتباه انعدام أي مظهر من مظاهر الذاتية لدى جالاتيا. ذلك أن عالم الحكيم عالم قائم على أساس من مركزية الفنان الرجل أو إنّيته. فكل ما عداه من مخلوقات مستلبة لحسابه، مسحوقة الذاتية أمام ذاته، مجرد وسيلة لتحقيق ذاته هو. إن جالاتيا تتقبل بنفس كسيرة أن تكون أقل جمالاً وقيمة من التمثال الجامد، ولا يخطر ببالها أن تثور في وجه بجماليون كما فعلت جالاتيا برنار شو (ليزا دوليتل) في المسرحية التي تحمل العنوان ذاته لتذكره بأنها حيّة وأن التمثال عاج هامد. بل إنها تدخل هي نفسها في لعبة بجماليون فتؤكد له ومعه أن الفن أسمى من الحياة نظراً إلى أنه خالد وهي فانية. ومن هنا، إنها تطالب من تلقاء نفسها بأن تختفي من حياة بجماليون حتى لا تقتل عمله الفني الخالد بهرمها وشعرها الأبيض المعرّض للشيب ووجهها المهدد بالتجعّد وجسدها الذي سيقدّم «وليمة فاخرة لدود المقبرة».

بجماليون: إني أحبك على الرغم من ذلك...

جالاتيا: نعم ولكن... حب فقير بخس عقيم... حب خليق بالحجرة المغلقة والسماء التي يحدّها سقف. حب لن يغنيك عن... عن... جالاتيا الأخرى.

بجماليون: نعم، أنت زوجتي المحبوبة. ولكنك لست... أثري الخالد... أنتما الاثنتان تتجاذبان قلبي... أنتما الاثنتان تتصارعان... هي بارتفاعها وجمالها الباقي... وأنت بطيبتك وجمالك الفاني... هي الفن وأنت الزوجة. أيتها الآلهة! لقد أخذتم مني فني، وأعطيتموني زوجة. (يأخذ رأسها بين كفيه) إني صنعتك هكذا حقاً يا جالاتيا: هذا الجسم وهذا الرأس وهذا الوجه. ولكن... ما الذي تغيّر فيك مع ذلك؟ أتدرين كيف صنعت جالاتيا العاجية؟ لقد حملني ذلك الجواد المجنّح في سماء المثل الأعلى... حلّقت وحلّقت حتى تعبت الأجنحة من التحليق وكلّت عن متابعة التصعيد... هناك بين أمثلة الجمال المختلفة تخيّرتُ وانتقيت... وعدتُ لجالاتيا بأكمل الصور وأجمل النظرات وأحلى البسمات... إنها الجمال مقطراً... لا تتألمي يا زوجتي العزيزة... لم يذهب كل هذا الجمال عنك... لا... لكن ما الذي تغير فيك مع ذلك؟ نظراتك جميلة... نعم، ولكن فيها شيئاً محدود المعنى. أما نظراتها فكانت كأنها تشرف على عوالم غير محدودة الآفاق... بسماتك حلوة ولكن... أعرف ما تنطوي عليه. وشفتاك رقيقتان، ولكن أعرف ما ينفرج عنهما من حديث وما يمكن أن ينطبع عليهما من قبلات. أما شفتاها فكانتا تنفرجان عن كلمات لم تقلها قط ولن تقولها أبداً ولكن لها صدى بعيداً يتغلغل في كل قلب إلى الأغوار التي لا يدرك لها قاع... وفمها يوحي بقبلات لم تمنح قط ولن تمنح أبداً ولكنها تتراءى للأعين دائماً وتثير النفوس دائماً على مدى الأزمان... هذا هو الفرق بينك وبينها: كل ما فيك محدود وكل ما فيها غير محدود!... يا سكان أولمب، في إمكانكم أن تعجنوا ذلك المزيج من الجمال والقبح والنبل والسخف والارتفاع والابتذال وتسمّوا ذلك «حياة». ولكنكم لن تستطيعوا أبداً أن تصنعوا مثلي ذلك الشيء المقطّر المصفّى الذي يسمى «الفن». نعم، الفن هو قوتي أنا البشر الفاني، هو جبروتي. هو معجزتي. هو سلاحي. في إمكاني أن أقيس قامتي إلى قامتكم... وأن أنتضي

سلاحي لأقرع به سلاحكم... سلاحكم الحياة وسلاحي الفن[٤٦].

وبالفعل ينتضي بجماليون سلاحه ويصرخ في وجه الآلهة: «أيتها الآلهة! يا فينوس! يا أبولون!... ردّوا علي عملي وخذوا عملكم! ردوا علي فني... أريدها تمثالاً من العاج كما كانت»[٤٧].

ولا يملك الآلهة إلا أن يلبوا طلب عديلهم. وبذلك تتحجر جالاتيا وتعود تمثالاً من العاج كما كانت.

عند هذا الحد ينتهي الصراع. ينتهي بانتصار مظفر ساحق للفن على الحياة.

ولكن مأساة بجماليون لم تنته. فعلى الكون، بحكم القوانين التي تنظمه، أن يتِمَّ دورته. شهريار دار وصار إلى نهاية دورة. شعرة ابيضّت ولا بد أن تسقط. وعلى بجماليون بدوره أن يدفع الثمن. طلب شهريار السماء من مادة الأرض، وطلب بجماليون الأرض وهو من مادة السماء. وبذلك خسر الاثنان الاثنتين، وإذا بهما معلقان بين السماء والأرض. وأشقى البشر مَنْ بين السماء والأرض علِق.

أجل. لماذا طلب بجماليون الأرض هو الذي خُلق من مادة السماء؟ لماذا سمح لنفسه أن يملّ ويسأم ويطلب هو الذي وُجد ليعطي؟ لماذا أراد المرأة هو الذي حقق الحلم المستحيل بـ «امرأة لا شوك لها»؟ وبكلمة واحدة: لماذا أسقط نفسه عن عرشه وطلب أن يتأنسن هو الذي استطاع أن يرقى إلى مصاف الآلهة؟ ما الذي أغراه بالدود البشري حتى يسأل الآلهة أن تعيده إلى شرط الدود؟

لقد كان بجماليون يعيش حياة ناعمة، ماجدة، كلها إبداع وسمو وتأله، وما كان الإنسان فيه نائماً، بل ملغى وجوده. وساعة بعث هذا الإنسان، مات الفنان فيه، وإلى الأبد. وها هي ذي جالاتيا قد عادت الآن تمثالاً كما كانت، ولكن ما الفائدة؟ وهل هي عادت فعلاً كما كانت؟

لقد كانت جالاتيا الأولى حلماً، صنماً خليقاً بالعبادة من صنع يده

---

٤٦ ـ **بجماليون**، ص ١٣٩ ـ ١٤٨.

٤٧ ـ المصدر نفسه، ص ١٥٤ ـ ١٥٥.

ومخلوقات رأسه شأن سائر الأصنام المعبودة. كانت جمالاً مقطراً يستطيع المطلق أن يهيم به وفيه بلا حدود. أما جالاتيا الجديدة فليست إلا رمزاً ميتاً لجسد ميت. إنها جثة متحجرة وليست مخلوقاً فنياً ينطق بما لا تنطق به أجمل وأكمل امرأة في الوجود. كان بجماليون إذ يتأمل جالاتيا الأولى يرى فيها ذاته، صنيعته التي عجنها بخير ما في نفسه، تحليقه في سماء لا حدود لها، مطلقه اللامقيّد بنموذج، حلمه المحلق فوق كل واقع أو حقيقة. أما جالاتيا الجديدة فليست إلا صورة لجالاتيا الزوجة، محدودة بها، مقيّدة بحقيقتها، مشدودة إلى نموذجها. جالاتيا الأولى هي الأصل المترفع عن الانحداد بأي قالب، وجالاتيا الجديدة هي الصورة المحدودة لأصل محدود. جالاتيا الأولى كانت توحي بألف حياة وحياة، وجالاتيا الجديدة ليست إلا نسخة ميتة لنموذج ميت. جالاتيا الأولى هي الزوجة العاجية التي أغنت بجماليون عن كل زوجة من لحم ودم، وجالاتيا الجديدة هي صورة الزوجة المقتولة.

لقد كان بجماليون واهماً إذ ظن أن الآلهة تستطيع أن تعيد إليه جالاتيا تمثالاً من العاج كما كانت. فجالاتيا لن تكون بعد الآن إلا الجثة التي تذكّر القاتل بضحيته دوماً. لقد أراد بجماليون أن ينال الفن والحياة معاً، فلما أدرك استحالة ذلك وآثر أن ينجو بجلده ويرتد إلى مواقعه الأولى، أدرك أن هذا أيضاً مستحيل. فالحياة قد قتلت الفن، كما قتل النموذج مثاله. إن المعركة بين الفن والحياة معركة كبرى، ليس فيها جولات ولا كر وفر. ومن سقط لمرة واحدة فقد سقط إلى الأبد. وكما أن الآلهة لا تستطيع أن تعيد إلى بجماليون تمثال جالاتيا كما كان، كذلك فهي لا تستطيع أن تعيده إلهاً كما كان. إن بجماليون لن يكون من الآن فصاعداً إلا إنساناً، واحداً من ملايين هذا النمل البشري. فمادة السماء إذا لُوِّثت مرة واحدة بدرن الأرض فقد لُوِّثت إلى الأبد. وليس من سبيل إلى بعث الفنان بعد أن يقتله الإنسان. ولقد قتل الإنسان في بجماليون الفنانَ. والتجربة التي مرّ بها بجماليون ليست من ذلك النوع من التجارب التي يمكن معها استخلاص الدروس حتى من الهزيمة. إنها تجربة ماحقة، الموت هو الدرس الوحيد فيها.

لقد أراد بجماليون خوض «المعركة الكبرى»، فما فاز من ذلك بشيء إلا

بالإنهاك الذي شلّ قواه، فأمسى كالدوحة العتيقة التي قد تتحامل على نفسها وتتماسك في مستهل الخريف، ولكن الشتاء مطوّح بها لا محالة:

نرسيس: أجل يا بجماليون... ليس من العسير على طفل أن يفطن إلى العاصفة التي تهز أضلاعك، كما تهز الريح هذه الأشجار، ولكنك تتحامل وتتماسك كالدوحة العتيقة في مستهل الخريف!![48]

وعبثاً يحاول نرسيس، ملجأ بجماليون الأخير لأنه رمز افتتان الفنان بنفسه وبقدرته على خلق الجمال الخالد، عبثاً يحاول أن يعيد الدوحة خضراء كما كانت. فلا هو يؤمن بعد الآن بالدوحة إيماناً حقيقياً، ولا هي نفسها تؤمن بنفسها:

بجماليون: إنك يا نرسيس لم تعد تصدقني!

نرسيس: ما أنت فيه الآن خير دليل!

بجماليون: ولم تعد تؤمن بي...

نرسيس: أنت نفسك لم تعد تؤمن بنفسك[49].

إن الشك القاتل، العقيم، اللامبدع، هو الشيء الوحيد الذي تبقى لبجماليون. شكّه بين الأصل والصورة: هل تمثال جالاتيا هو الأصل وهي صورته أم العكس هو الصحيح؟ هل الأولوية للفن أم للحياة:

بجماليون: آه... لقد اختلط الأمر في رأسي: أيهما الأصل وأيهما الصورة؟.. قل لي يا نرسيس أيهما الأجمل وأيهما الأنبل؟... الحياة أم الفن؟

نرسيس: ألم أقل لك إن كل شيء فيك الآن ينطق صارخاً أنك... أنك تشك في فنك؟... لقد منعتني الساعة من قولها... فهاأنتذا الآن الذي يتكلم![50]

لقد أصيب بجماليون في الصميم. ضربة قاصمة شطرته شطرين وقضت عليه

---

٤٨ ـ **بجماليون**، ص ١٦٩.

٤٩ ـ المصدر نفسه، ص ١٧٠ ـ ١٧١.

٥٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٧٤ ـ ١٧٥.

بازدواج الضمير حتى ساعة مماته: ضميره كإنسان وضميره كفنان. ضميره كإنسان يقرّعه ويبكّته على قتله زوجته:

بجماليون: لا أستطيع أن أقضي الليل مع تمثال جامد يذكّرني بجريمتي... زوجتي! زوجتي!... آه... إني قاتل زوجتي!...[٥١]

وضميره كفنان يخاطبه بلسان نرسيس ويحثّه على العودة إلى فنه كأن لم يكن شيء:

نرسيس: ذاك حدث جاء ومضى يجب أن تنساه... حدث طارئ لا شأن لك فيه!... بل هو حلم من الأحلام الزائلة، المضحكة... إن ما تسميه «زوجتك الحية» لا وجود له إلا في رأسك... أما هذا التمثال العاجي فهو الحقيقة الباقية... إنك لتفقد عقلك وفنك إذا أصررت على اعتبار هذا التمثال صورة لزوجة ميتة... اخلع رداء الأرمل الحزين الذي ترتديه سراً يا بجماليون!... عد إلى فنك وارجع إلى تمثالك واحدب على عملك!... انظر إليه الآن كما كنت تنظر إليه من قبل... انظر![٥٢]

ولكن ماذا يفيد بجماليون أن ينظر؟ إن الصنم، وقد تلبسته حقيقته، ما عاد ينطق ولا يجيب:

بجماليون (ينظر إلى التمثال): هاأنذا معك أيها التمثال!... فلماذا أحس أني وحيد؟... هذه الوحشة معك لم أشعر بها قط من قبل... لقد كنت أيها الأثر الفني تملأ عليّ هذه الدار!... لقد كان فني يملأ حياتي... أما الآن فكل شيء في حياتي فراغ، وكل شيء في عيني هباء... ماذا أصنع؟... كيف أصنع؟...[٥٣]

لقد قُضي على بجماليون أن يطارده ذباب الندم حتى يلفظ النفس الأخير. الندم على جالاتيا / الزوجة، كما الندم من قبل على جالاتيا/ التمثال. لقد قتل

---

٥١ ـ المصدر نفسه، ص ١٧٦ ـ ١٧٧.

٥٢ ـ المصدر نفسه، ص ١٧٣ ـ ١٧٤.

٥٣ ـ المصدر نفسه، ص ١٨٧ ـ ١٨٨.

جالاتيا مرتين. ولو أن الآلهة لبّت نداءه مرة أخرى لقتلها مرة ثالثة، ورابعة، وإلى ما لا نهاية. لقد أخذ في اللعبة، ضاع في المتاهة، أطبقت عليه كماشة الحلقة المفرغة:

فينوس (لأبولون): ما رأيك يا أبولون لو نفخنا الحياة في تمثاله هذا مرة أخرى، وأعدنا إليه زوجته من جديد؟

أبولون: أتدرين ما الذي يحدث لو فعلنا ذلك؟

فينوس: ماذا؟

أبولون: عين ما حدث في المرة الأولى... يقبل على جالاتيا الحية معجباً في بادئ الأمر، ثم لا يلبث أن يراها أقل جمالاً وكمالاً من جالاتيا العاجية، فيطالبنا بردّها كما كانت، صائحاً في وجوهنا بعين الألفاظ المهينة. فإذا أعدنا إليه عمله الفني، هدأ لحظة ثم عاد ليراه أقل كمالاً وجمالاً من الصورة الحية... وهكذا دواليك... لن يقرّ له قرار ولن يطمئن له بال... فلا جمال الحياة يشبعه، ولا جمال الفن يكفيه... ولن يفتر عن ملاحقة الجمال والكمال في شتى الأوضاع والصور ومختلف الأشكال والأحوال... لا ينطفئ له ظمأ إلا بانطفاء الشعاع الأخير من نفسه القلقة الحائرة[٥٤].

أجل إن الموت هو باب الخلاص الوحيد من هذه المتاهة، المخرج الوحيد من هذه الحلقة المفرغة. ومهما امتد الخريف فإنه لن يحول في النهاية دون مقدم الشتاء بعواصفه الهوجاء التي ستقتلع كل ما تقادم من الدوحات وابيضّ من الشعرات. فما الفائدة من إطالة عذاب الدوحة المتداعية؟ فلتصفر ريح الشتاء من الآن، ففيها الخلاص من العذاب على الأقل. ولكن لا يزال أمام بجماليون عمل أخير، فعقابه لم ينته بعد: إن عليه أن يحطم بيديه آخر أثر من آثار عبقريته حتى يكون موته عقيماً كل العقم، مجدباً كل الجدب. أجل، فليحطم بجماليون التمثال، ولتكن المكنسة، رمز الحياة وابتذالها والسبب الذي من أجله قتل جالاتيا، هي الأداة التي سينهال بها تحطيماً على رأس التمثال:

٥٤ ـ المصدر نفسه، ص ١٨٩ ـ ١٩٠.

بجماليون (صائحاً هائجاً وهو يضرب رأس التمثال): لا... لم تعد مثالاً لما ينبغي أن أصنع!... لم تعد مثالاً لما ينبغي أن يكون!

نرسيس: ماذا فعلت أيها الشقي؟

بجماليون: سوف أصنع خيراً منه!

نرسيس: أنت؟... متى؟... أتحسبك الآن قديراً على شيء؟

بجماليون: سوف أصنع خيراً منه... في صدري أشياء سوف تخرج... أشياء عظيمة في جوفي يجب أن تخرج...

نرسيس (في غيظ): ليس هناك الساعة شيء سيخرج غير روحك!

بجماليون: ماذا تقول يا نرسيس؟

نرسيس: إنك انتهيت يا بجماليون![٥٥]

وينطفئ شعاع الحياة في بجماليون، كما انطفأ من قبل في جالاتيا / المرأة وفي جالاتيا / التمثال. إنها أرض الخراب والموت والفجيعة. كل ذلك لأن الآلهة تدخلوا ولبّوا رجاء بجماليون بأن تدب الحياة في عروق جالاتيا العاجية. ولو أنهم لم يلبوا الرجاء، لكان بجماليون تقلّب على فراش العذاب ونهل من مرارة العلقم. هذا صحيح، ولكنه كان، بالمقابل، سيبقى إلهاً، فناناً يهب الآخرين الحب والجمال. وهل أنقذه الآلهة أصلاً من العذاب بتدخلهم؟ كل ما فعلوه هو أنهم ضاعفوا من عذابه، وبلا جدوى هذه المرة. ما استطاعوا أن يعطوه المرأة التي حنّ إلى دفئها وقتلوا فيه القدرة على خلق المرأة الباردة الجمال. وبذلك خرج من المعركة صفر اليدين: من الحياة ومن الفن معاً.

تلكم هي عبرة سقوط بجماليون. عبرة لكل فنان بأن يسدّ أذنيه عن نداء الأنثى فيه. وعبرة للآلهة كيلا يتدخلوا في شؤون العباقرة مهما ارتفعت إليهم الصلوات حارة:

أبولون (لفينوس): لقد رأينا من بجماليون ـ على الأقل ـ ما يقنعنا كل

٥٥ ـ المصدر نفسه، ص ١٩٢ ـ ١٩٣.

الإقناع: أنه يحسن بالآلهة ألا يتدخلوا على الإطلاق في شؤون العباقرة![٥٦]

ولعلنا لا نستطيع أن نطوي صفحة بجماليون من غير أن نشير إلى المرثية التي ودّعه بها توفيق الحكيم على لسان أبولون: «روح بجماليون باقٍ ما بقي فن على الأرض!». والحق أن صوت هذه المرثية يكاد يكون من النشاز في هذه السنفونية القاسية الأنغام. ولعل هذا الصوت هو الذي جعل بعض النقاد ينقاد وراء تفسيرات مغلوطة تقول إن الحكيم لم يصل إلى نتيجة محددة في الصراع الذي يتصوّره بين الفن والحياة. والواقع أن الحكيم لم يتوصل إلى نتيجة محددة فحسب ـ هي أولوية الفن على الحياة ـ بل هو انطلق منها أصلاً. هذا الخطأ من جانب أولئك النقاد هو الذي جعلهم يوحِّدون بين شخصية بجماليون وبين توفيق الحكيم. والحق أن بجماليون يمثّل توفيق الحكيم ولا يمثّله في آن واحد. يمثّله ما كان منكراً لفينوس، معفِّراً جبينه عند قدمي أبولون وحده، ولا يمثّله من اللحظة التي توجّه فيها إلى فينوس برجائه. يمثّله من حيث نقطة الانطلاق، ولا يمثّله من حيث نقطة الوصول. وإذا كان لا بد من القول إنه يمثّله على طول الخط، فلنقل إنه يمثّله إيجاباً في مرحلته الأولى، وسلباً في مرحلته الختامية. يمثّل في المرحلة الأولى ما يريد الحكيم أن يكونه، ويمثّل في المرحلة الختامية ما لا يريد الحكيم أن يكونه وما يخشى أن يكونه. ومن هنا يبدو لنا بجماليون وكأنه ليس إلا واحداً من الفروض الذهنية التي عوّدنا عليها الحكيم. فرض يريد أن يقول: هذا هو المصير والمآل فيما لو سمع شيطان الفن نداء الحكيم ولبّاه يوم طلب إليه أن يفكّه من أغلاله قليلاً وأن يمنحه من حب المرأة ودفئها ولو النزر اليسير. وإذا كان هناك من لُبس أحياناً في شخصية بجماليون، فهو ناجم عن تدخل الحكيم الشخصي. ولقد انتبه العديد من النقاد إلى هذا العيب في شخصيات الحكيم: فهو يريد أن يحمّلها آراءه وأن تؤدّي دوراً معيناً سواء أكان هذا الدور ملائماً لطبيعتها أم لا، وسواء أكانت قابلة لتحميلها تلك الآراء أم لا. ومن هذا القبيل الكلام الذي وضعه الحكيم على لسان بجماليون قبل أن يلفظ النفس الأخير:

٥٦ ـ المصدر نفسه، ص ١٩١.

بجماليون: لن أموت قبل أن أصنع تمثالاً هو آية الفن الحق... إني حتى الآن لم أكن وضعت يدي على السر... سر الكمال في الخلق... لقد أضعت حياتي في الصراع... صراع مع الفن لاستلاب مفتاحه وامتلاك الأسلوب... وصراع مع ملكاتي وغرائزي أو القوى الداخلية التي هي نفسي... وصراع مع المصائر والأقدار أو القوى الخارجية التي هي الآلهة(٥٧).

فالحقيقة أن من يتكلم هنا ليس بجماليون وإنما هو الحكيم. فالحكيم هو الذي حدّثنا في كتبه الأخرى عن نضاله لوضع يده على السر ولاستلاب مفتاح الفن وامتلاك أسلوبه، والحكيم هو الذي حدّثنا عن صراعه مع نفسه والقوى الداخلية والخارجية على حد سواء. أما بجماليون فلم يفعل شيئاً من هذا، ولم تتضمن المسرحية أي إشارة إلى مظهر من مظاهر هذا الصراع وذاك النضال. والحق أن كل المحور الذي بنيت عليه شخصية بجماليون ينفي أن يكون الأخير قد عرف شيئاً من قلق الفنان المناضل في سبيل امتلاك السر. فبجماليون قُدِّم إلينا، ومن اللحظة الأولى، على أنه الفنان الذي «وصل»، وعلى أنه الإنسان الذي سما على الآلهة. ولهذا، إن ما حمّله الحكيم من كلام في خاتمة المسرحية يبدو هو أيضاً نشازاً. إن ذلك العيب الفني الذي طالما شكت منه مؤلفات الحكيم - تدخله القسري في مصير أبطاله - هو المسؤول عن ذلك التوحّد في الهوية الذي فوجئنا به في نهاية المسرحية بين الحكيم وبجماليون.

ولعل في هذا التوحد الناشز يكمن سر ذلك النشاز الآخر: صوت المرثية وما فيها من تضامن وتعاطف مع بجماليون الذي سقط.

٥٧ - المصدر نفسه، ص ١٩٤.

راهب الفكر

أول ما يسترعي الانتباه في رواية **الرباط المقدس** عنوانها، فلكأن الحكيم يريد فعلاً أن يقنعنا بأن موضوع روايته هو «الرباط الزوجي» وقدسيته وطبيعة الأخطار التي تتهدده. ولقد تجلت رغبة الحكيم هذه صريحة واضحة في مقدمته لطبعة ١٩٥٦ الصادرة في سلسلة «الكتاب الذهبي»، فقد جاء فيها قوله:

«إن قضية العلاقة الزوجية كان يجب أن تعرض في تفاصيلها الصريحة لنعرف حقيقة الخطر الذي يتهددها. كان يجب أن نرى بوضوح أن العلاقة الجنسية السليمة لها أهميتها الكبرى في كل رباط زوجي، وأن هذا الرباط ليس تعاقداً اجتماعياً، ولكنه تآلف روحي وجسدي. ولا يكفي أن يكون تآلفاً روحياً فقط أو جسدياً فقط. وإن كارثة الحياة الزوجية في هذه القصة مرجعها انعدام الانسجام الجنسي بين الزوجين... هذا ما أردت أن أقوله... وقد آثرت أن أقوله بصراحة لعل هذا يحول دون انهيار كثير من الناس وكثير من الأسر»[١].

والحق أنه لو كان هذا هو حقاً قصد الحكيم من روايته، لكانت الرواية آية النشاز في مؤلفات الحكيم. فالحكيم يلبس هنا كما نرى لبوس الأخلاقي الحريص على مؤسسة الزواج. ولو أن نيته تلك تجسدت فعلاً في الرواية لما كانت هذه لتكون أكثر من رواية «ذات أطروحة»[٢]، من ذلك النوع المحتقر من أنواع فن الرواية. ولكن الحكيم فشل ـ لحسن الحظ ـ في إخراج قصده الأول هذا إلى حيز التنفيذ، هذا إذا ما صدقنا أن ذلك كان قصده حقاً. وفشله هذا هو الذي أنقذ الرواية من أن تكون محض موعظة أخلاقية. بيد أن

١ ـ مقدمة **الرباط المقدس**، دار روز اليوسف، القاهرة، حزيران ١٩٥٦.

٢ ـ Roman à thèse.

السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل فشل الحكيم حقاً أم أنه هو الذي تقصد هذا الفشل؟ وبعبارة أخرى: هل كان قصد الحكيم الحقيقي أن يكتب رواية عن الرباط الزوجي أم أن الرباط الزوجي كان مجرد ستار من دخان لتمويه قصده الحقيقي من كتابة هذه الرواية؟ فلو كان موضوع هذه الرواية هو حقاً الأخطار التي تتهدد الرباط المقدس لما أمكن لهذه الرواية أن تكون بشكل من الأشكال رواية ذاتية. والحال أن الحكيم لم ينكر عن هذه الرواية صفة الذاتية وإن طالب في الوقت نفسه ألا تعتبر وثيقة تاريخية دقيقة[٣]. والرواية من هذه الزاوية استمرار لـ **عودة الروح وعصفور من الشرق وزهرة العمر**. فلماذا أراد الحكيم إذاً أن يجعلنا نعتقد، في مقدمته لطبعة ١٩٥٦، أن **الرباط المقدس** رواية «موضوعية»؟ ترى هل لأن فيها شيئاً من «الأدب المكشوف»، ولا سيما أن الحكيم كتب المقدمة المذكورة تبرئة لنفسه من تهمة الأدب المكشوف على وجه التحديد، أم ترى لأن مضمون الرواية التي صدرت عام ١٩٤٤ قابل كما سنرى لأن يبدو غريباً و«مستهجناً» بالنسبة إلى التطورات السياسية والاجتماعية التي شهدها القطر المصري عند إعادة طبع الرواية في سلسلة «الكتاب الذهبي»؟

مهما يكن من أمر فإن جميع هذه الأسئلة التي تثيرها مقدمة **الرباط المقدس** تبقى على هامش القضية. فنحن لا نستطيع أن ننسى أن المقدمة أضيفت إضافة إلى الرواية، وبعد حوالي اثني عشر عاماً من كتابتها. كما لا نستطيع أن ننسى أن الدلالة الحقيقية لأي عمل فني ينبغي أن تستقى من العمل الفني نفسه بغض النظر عن نيات مؤلفه، بل رغماً عنها أحياناً. فما دلالة **الرباط المقدس** إذاً؟

لقد رأينا أن الفكرة الثابتة، الأثيرة، لدى توفيق الحكيم هي فكرة الصراع بين الفن والحياة. ولا أعتقد أن علينا من حرج إذا قلنا من الآن إن **الرباط المقدس** قد اتخذت هي الأخرى من هذا الصراع محوراً لها. وهي لا تختلف عن **بجماليون**

٣ ـ **عشرة أدباء يتحدثون**، فؤاد دوارة، كتاب الهلال، ص ٣٢ ـ ٣٤.

بشيء من هذه الزاوية سوى أن الصراع يدور هذه المرة لا على صعيد أسطوري بل بين كائنات حقيقية من لحم ودم، لم تجردها رمزيتها من واقعيتها. إن «المعركة الكبرى» لا تدور هذه المرة بين فينوس وأبولون، أو بين جالاتيا وتمثالها، وإنما بين رجل وامرأة، بين كاتب متعبد للفن وبين امرأة لعوب تضج بل تعربد فيها شهوة الحياة. ولعل ما من شيء يرمز إلى طبيعة ذلك الصراع كالاسم الذي أعطاه الحكيم لبطل الرواية عندما لقبه بـ «راهب الفكر». والحكيم يقدم لنا شخصية راهب الفكر هذا من السطور الأولى في الرواية في صورة باتت مألوفة لدينا، أو على الأقل متوقعة:

«كان في عباءته وقلنسوته يشبه حقاً الراهب. ولعل هذا المظهر كان يتفق أيضاً مع لون حياته. تلك الحياة الهادئة بين الكتب والورق، الراكدة كمداد المحبرة. ما كان لديه قط شيء يجري، حتى ولا أيامه، فهي لتشابهها تبدو كأنها واقفة لا تسير... ومع ذلك فقد كان هنالك سيل متدفق يجري عنده بغير انقطاع، ذلك هو فكره... كل شيء ساكن خلا الفكر. ما الفكر إلا الحرية الكبرى...»[٤].

وفي ذات صباح، وبينما كان «راهب الفكر» يفض رسائله الآتية إليه من قرائه، استرعت انتباهه «رسالة من فتاة تقول إنها في الثانية والعشرين وإنها تريد الاشتغال بالأدب وتسأله بإصرار أن يأذن لها بمقابلته». ويغرق راهب الفكر في تأملات طويلة يحاول بها أن «يرسم لهذه الفتاة صوراً في رأسه. كيف هي؟ وماذا يمكن أن تكون؟». ومن خلال هذه التأملات يتكشف لنا على الفور احتقار راهب الفكر لجنس المرأة على الإطلاق، المرأة التي لا يمكن للفكر أن يلعب دوراً في حياتها إلا إذا كانت دميمة أو عانساً أو متقدمة في السن: «إنه يعرف المرأة التي تعطي الفكر حياتها، وهي ولا شك المرأة التي لم تجد رجلاً لتمنحه هذه الحياة... ولكنها في الثانية والعشرين كما قالت، أي في ريعان الصبا ونضارة الشباب، إذن لعلها تشعر أن الطبيعة قد جرّدتها من ذلك السحر الذي تسيطر به

---

٤ ـ **الرباط المقدس**، ص ٥ ـ ٧. ومعلوم بالمناسبة أن العباءة والقلنسوة ـ بالإضافة إلى العصا ـ هما من أبرز العلامات الخارجية التي كان توفيق الحكيم يحرص على الظهور بها في الصور الفوتوغرافية او الرسوم التي تُرسم له.

على قلب الرجل. والمرأة إذا جُرّدت من هذا الرداء الساحر فليس أمامها إلا أن ترتدي مسوح الراهبات»[٥].

وبالرغم من هذه الخواطر والأفكار المسبقة يتنازل راهب الفكر فيضرب موعداً للفتاة، ولكم كانت دهشته عظيمة عندما فاجأته فإذا هي «جميلة، رشيقة، أنيقة. من ذلك الطراز الذي يخطر في حلبات السباق في أحدث الأزياء، ناثراً في الهواء أحدث العطور، تاركاً خلفه في كل خطوة آلاف النظرات والحسرات والتنهدات»[٦].

ولا يتمالك راهب الفكر إلا أن يقول لها من فوره:

ـ إذا صدقت فراستي أيتها الآنسة، فأنت لم تخلقي للأدب.

ولا تملك الفتاة بدورها إلا أن تصارحه بالحقيقة. فهي لا تحب الأدب ولم تقرأ في حياتها كتاباً قط. ومع ذلك فهي ترجوه أن يجعلها تحب الأدب بأي ثمن، لأن سعادتها الزوجية مهددة. ذلك أن الرجل الذي تحبه يهوى القراءة والمطالعة، وكل خشيتها أن تقوم بينهما هوة لأنها لا تستطيع محادثته في شؤون الفكر المحببة إلى قلبه.

وبلهجة ميلودرامية تضع المرأة مصير حياتها الزوجية بين يدي راهب الفكر، سائلة إياه أن يمد إليها يد العون ليرشدها إلى الطريقة التي تستطيع بها «اجتياز أعتاب تلك المنطقة السامية المقدسة التي تسمونها منطقة الفكر».

وأمام هذه العبارة المبكية ـ المضحكة يدرك رجل الأدب ولأول مرة في حياته أن له «رسالة تماثل رسالة رجل الدين»، فيتخيل نفسه وكأنه الراهب بافنوس وقد جاءت إليه تاييس الغانية «تلتمس أن يكشف لها عن نور الحق». وهذا التوازي الذي يقيمه الحكيم بين راهب الفكر والمرأة من جهة، وبين بافنوس وتاييس من الجهة الأخرى يلعب دوراً خطيراً، لا في طريقة بناء رواية **الرباط المقدس** فحسب، بل أيضاً في تقديم تبرير أخلاقي مصطنع للطريقة التي سيختار بها

٥ ـ المصدر نفسه، ص ١٠.

٦ ـ المصدر نفسه، ص ١١.

راهب الفكر في خاتمة الرواية موقفه في حلبة «المعركة الكبرى» بين الفن والحياة[٧].

لقد حسب الراهب بافنوس أنه إنما يلبي نداء السماء عندما ترك صومعته في بطن الصحراء ومشى الليالي الطويلة حافي القدمين يطأ الحشرات ويأكل عشب الأرض ليذهب إلى الغانية الجميلة تاييس في مدينة الإسكندرية كي يهديها إلى نور السماء، ولكنه في الحقيقة كان يلبي نداء الأرض وداعيها. هذه الحقيقة التي غابت عن بال بافنوس هي التي أوقعته في ختام القصة في الشرك الآثم فتمرغ في وحل الجسد والخطيئة، في نفس اللحظة التي شرعت فيها تاييس تتطهر من ذلك الوحل. وراهب الفكر في **الرباط المقدس** لا يستطيع أن يتجاهل المآل الذي صار إليه بافنوس. ومع ذلك يقرر هو الآخر أن يخرج من صومعته متخذاً من تجربة بافنوس درعاً تقيه شر الوقوع في الفخ نفسه، متسلحاً بتبريرات أخلاقية يأمل ألا تنهار كما انهارت تبريرات الراهب الآخر:

«إن الرسل والأنبياء ينبغي أن يتركوا سماءهم ويهبطوا إلى الأرض كي يصعدوا بالبشر. هنا قوة الأنبياء والرسل وهنا التجربة القاسية والامتحان الصارم الذي كتب عليهم أن يجوزوه. فعلى الرسول أن ينزل بين الناس ويمرّ بأدرانهم، كما يمرّ شعاع الشمس بدود الأرض وحشرات التراب، ويخرج من بينها وضّاء نقياً لم يعلق به من القذر شيء. ذلك هو النبي الحق. إنه من مادة السماء، فهو

٧ ـ هذا التوازي هو بالأساس مصطنع، ويجسّد ذلك العيب الفني الذي سبقت الإشارة إليه في كتابات الحكيم: تدخُّل الكاتب الخارجي في مصائر أبطاله. فمن اللحظة التي تصوَّر فيها راهب الفكر، بلا مسوغ فني، أنه بافنوس وأن المرأة هي تاييس، بات كل تطور القصة متوقعاً. وتجدر الإشارة هنا، حسناً لفهم الرواية وتحليلنا لها، أن نورد المعلومة التاريخية التالية: فتاييس هي غانية مصرية مشهورة من الإسكندرية في القرن الرابع الميلادي. هداها الراهب المتنسّك بافنوس إلى المسيحية، فتصوّفت وطُوِّبت، مثله، قديسةً. ولكن توفيق الحكيم يستوحي، في توظيفه هذا المعطى التاريخي، لا القصة كما ترويها سِيَر القديسين بقلم آباء الكنيسة الأولى، بل الرواية التي كتبها أناتول فرانس (١٨٩٠) والتي محْوَرها حول المفارقة التالية: ففي الوقت الذي هدى بافنوس تاييس إلى **حياة الروح** هدته تاييس، وقد أغرم بجمالها، إلى **حياة الجسد**.

دائم الاتصال بها مهما تركها. أما من هبط ورسب ولم يستطع العودة إلى الأعالي فهو الرسول الكاذب»[٨].

وإذا كان بافنوس قد هبط ورسب، فهذا لأنه كان كما يتصور راهب الفكر «مؤمناً زائفاً ورسولاً كاذباً». ولكن هل حقاً سقط بافنوس لأنه كان رسولاً كاذباً، أم لأنه أوقع نفسه في عين الفخ الذي نصبه راهب الفكر لنفسه عندما تصور أن مهمته خارج صومعته هي مواجهة «دود الأرض وحشرات التراب»؟ إن خطأ بافنوس الفادح هو في اعتقاده بأن تاييس لهي من دود الأرض وتناسيه أن تاييس إنما تمثل في الواقع فرح الحياة والأرض والإغراء الأعظم فيها. خطأ بافنوس أنه لم يعدّ نفسه للمقاومة، وللمقاومة الضارية. لقد تصور أنه سيواجه الدود، وهنا بالضبط كانت تجربته، أو بالأحرى نقطة مقتله ؛ فالدود لم يكن دوداً، بل كان جسداً ينبض بأروع وأجمل ما يمكن أن ينبض به جسد: فرح الحياة. وأي طعم يمكن أن يغري بافنوس بالعضّ على السنارة غير فرح الحياة الذي لم يذق نكهته قط؟

وليحطْ راهب الفكر نفسه بما شاء من أسوار واهية وتبريرات كاذبة عن مهمة رجل الأدب، وليحدث نفسه ما شاء عن دود الأرض وأدران البشر، فهو لن يكون إلا كدودة الحرير التي تخنق نفسها بنفسها وهي تبني حول ذاتها درعها الحريرية الواقية. أجل، ليقل بينه وبين نفسه إن «عليه واجباً آخر غير واجب الخلق والتأليف، وإن عليه أن يمد يده قدر الإمكان لتلك النفوس المسكينة العمياء فيفتح نوافذها رويداً رويداً لنور الفكر الدافق...»[٩]. فالمسألة الحاسمة تظل في النهاية مسألة معرفة من هو الأعمى الحقيقي: أهو راهب الفكر الذي لا يريد أن يبصر إلا بالنور الداخلي المزعوم، أم الفتاة اللعوب التي لا تريد أن تغلق مسام جسدها دون أشعة الشمس المحيية؟ أهو راهب الفكر الذي يخلق بخياله الأشباح من الحقائق ويعمر ذهنه بمخلوقات لا تعيش إلا في بطون الكتب وتسبح نفسه في عالم من

٨ ـ **الرباط المقدس**، ص ٣٥ ـ ٣٦، ولنلاحظ بالمناسبة أن قاموس الحكيم، كموضوعه، لا يتغير: الهبوط والصعود، درن البشر، دود الأرض، مادة السماء، الخ..

٩ ـ **الرباط المقدس**، ص ١٧.

صنعه هو، أم هي المرأة الجامحة التي تضجّ في أعماقها إرادة الحياة وتحب السينما وسباق الخيل والرقص والموسيقى والهواء الطلق، وبكلمة واحدة تهوى كل ما تعبق منه رائحة الحياة وتنفر من كل ما يعلوه الغبار وتفوح منه عفونة الصومعة سواء أكانت هذه الصومعة قائمة في رمال الصحراء أم في صحراء الفكر؟

أجل، من الأعمى الحقيقي؟ أذاك الذي سدّ أذنيه عن إغراء «دود الأرض» وترفّع بنفسه ـ هو البشر ـ عن «درن البشر»، أم ذاك الذي أدرك أن الدود ليس دوداً، وأن الدرن ليس درناً، وأن للإنسان جسداً يجب أن يرتوي، والفرح، كل الفرح، في ارتوائه، وقلباً يجب أن يمتلئ بالعواطف، والسمو، كل السمو، في امتلائه؟ وبعبارة أخرى: أهو الإنسان الذي يريد أن يخرج عن شرطه الإنساني، أم الإنسان الذي يريد أن يعيش هذا الشرط بكل ملائه؟

قد يخيّل للقارئ إذاً أن صراعاً ضارياً سينشب بين الاثنين، كالصراع الذي دار بين بافنوس وتاييس في رواية أناتول فرانس والذي انتهى بتبني كل منهما لطريقة الآخر في الإبصار. ولكن نظراً إلى أن راهب الفكر، ومن ورائه المؤلف، يريد لهذا الصراع أن ينتهي على نحو معين، لذا فإن هذا الصراع لن يكون إلا ظاهر صراع، وسوف يجد القارئ نفسه أمام هروب مستمر من قبل الراهب لتفادي دخول حلبة الصراع حقاً وصدقاً.

سيكون هناك،بادئ ذي بدء، ظاهر من صراع لأن راهب الفكر قد افتتن من اللحظة الأولى بالمرأة اللعوب التي جاءت تطلب إليه أن يضع في قلبها حب الأدب. وكيف لا يفتتن بها وهي تمثّل نقيضه في كل شيء ويتجسّد فيها كل ما ينقصه؟

أجل لقد عضّ راهب الفكر على الطعم، فإذا به بدلاً من أن يرفع «الأنثى» إليه درجات ينزل إليها درجات. ولكن نظراً إلى أنه وضع نصب عينيه من البداية أن يتجنب المآل الذي صار إليه بافنوس، لذا فإنه يقرر من البداية أيضاً أن يضع حداً للصراع بوضعه حداً لإغراء التجربة. وهكذا يقطع صلته بالمرأة. ولكن المشكلة أن القصة لا يمكن أن تنتهي عند هذا الحد، وإلا لما عادت قصة. فكيف يمكن إذاً للقصة أن تستمر مع أن الصراع قد انتهى؟ لا مفرّ، والحالة

هذه، من اصطناع الصراع اصطناعاً. إذاً فليكن هذا الصراع لا مع المرأة بل مع شبحها:

«ومرت براهب الفكر ليالٍ مروّعة لم ينعم فيها بالنوم الهنيء. فقد كان طيفها يمر برأسه في الإغفاءة الأولى وتبدو له في ثيابها التي اعتاد أن يراها في مثلها وفي عطرها المحبوب الذي يملأ قلبه سعادة. ولقد كان يراها في أحلامه أحياناً وكأنها عادت تعتذر عن غيبتها الطويلة وتخلّفها فيما مضى من أسابيع وهي تخلع قفازها على مهل وتنظر إليه نظرة الود العميق... فيفطن من صدمة هذه الرؤيا ويفتح عينيه ويعلم أنه في حلم... فيظل في فراشه لا يستطيع رقاداً بعد ذلك حتى الصباح. إنه عذاب ما كان يتوقعه وما كان له في الحساب»[١٠].

ولكن الصراع مع الأشباح والأطياف لا يمكن أن يقنع أي قارئ بأنه صراع حقيقي. والحكيم يدرك هذه الحقيقة كما يدرك أن الرواية لن تثمر ثمرتها ولن يكون لها من دلالة مقنعة ومغزى قابل للتمثل ما لم تقم على صراع حقيقي. إذاً فلا مناص من تطوير الصراع، ولا مناص من نقله من مستوى الظاهرة إلى مستوى الماهية. ولكن الصراع الحقيقي، المقْنِع، يفترض حرية المتصارعين، والحال أن من أول شروط الحرية ألا تكون قابلة للتنبؤ بنتائجها. إنها كالعفريت وقد انطلق من القمقم. وسليمان الحكيم نفسه لن تعود له من سيطرة عليه. فهل يستطيع توفيق الحكيم أن يمنح أبطاله مثل هذه الحرية وأن يدعهم يستخدمون في صراعهم الأسلحة التي يشاؤون؟ لقد كان يستطيع ذلك لو أنه لم يختر من البداية الجواب، لو أنه لم يقرر من البداية أن يجنّب راهب الفكر بأي ثمن مآل نظيره الراهب بافنوس. إنه كما نرى إحراج عويص، ولكن الحكيم سيجد له حلاً بارعاً أريباً وإن كان واضح الاصطناع. فلقد سبق للحكيم أن مارس لعبة الحلم والواقع، ولقد أتاحت له هذه اللعبة أن يتخلص من الكثير من المآزق. فلمَ لا يلجأ إليها من جديد؟ ولقد لجأ إليها، ولكنه من هنا بالذات حوّل الصراع إلى لعبة. ولنشرح ذلك:

---

١٠ ـ **الرباط المقدس**، ص ٣٥.

إن الصراع الذي دار بين بافنوس وتاييس كان صراعاً حقيقياً، حراً، لا غش فيه. فبافنوس أحبّ تاييس كما هي: بجسدها الذي عانقته أذرع رجال لا يحصى لهم عدّ، برجسها الذي أغوى العديد من الأطهار، بنار أنوثتها التي تأكل الأخضر واليابس وتحرق الفتى والشيخ. ولأن بافنوس أحب تاييس على حقيقتها، لا شبحها، فإنه ما استطاع أن يقاوم إغراءها، فرسب وسقط. إنه لم يعشق تمثالاً من صنع خياله، وبالتالي فإن هذا التمثال لم يتحطم عند اقترانه بنموذجه وانحداده به. لقد هام بافنوس بالنموذج الحي ولم يحاول قط أن يقيم له صنماً في هيكل من صنع خياله، وبذلك سدت في وجهه منافذ الهرب ومسالك النجاة. وهذه المنافذ هي التي سيبقيها الحكيم مفتوحة لراهبه. فهو سيجعله يهيم لا بالمرأة بل بتمثالها، لا بحقيقتها بل بطيفها، لا بلحمها ودمها بل بمثالها. وما أسهل على المتعبد المتهجد بعدئذ أن يحطّم صنم معبوده عندما سيتضح له أن الصنم لا علاقة له بالاصل، وأن الحلم هو غير الواقع!

ونحن إذا لم نفهم هذه اللعبة ما استطعنا أن نفهم معنى أو دلالة لذلك الفصل الطويل الذي ثبته الحكيم في الرواية وجعل عنوانه «رسائل إلى طيفها». ولا غرو أن يكون بعض النقاد قد وجد أن هذا الفصل محشور حشراً في الرواية وأن ليس له من هدف غير إظهار مقدرة المؤلف على تنضيد أزهار البلاغة. والواقع أن تلك الرسائل التي كتبها راهب الفكر إلى «طيفها»، والتي تتضوع بأريج البلاغة، والتي لا نحاجج في أنها تشكل جموداً في سيولة الرواية، تشتمل مع ذلك على مفتاح الرواية، أو بالأحرى على مفتاح اللعبة. ففي هذه الرسائل على وجه التحديد انطلق راهب الفكر في عمله الشاق والمصطنع ليقيم لمعبودته تمثالاً من الإبريز الخالص في هيكل من العاج النضير. وإذا بتلك «الفتاة الطائشة التي لا تعرف غير الخياطة والسينما والسباق والتنس والسيارة والحلاق والتواليت... تلك الفتاة الجاهلة ذات التعليم الزائف التي لا يعدو حديثها بضع عبارات فرنسية تلوكها في سماجة كلما أحوجتها الظروف، تلك الفتاة المسكينة المغرورة التي تحسب أنها متمدنة لأنها عرفت كيف تضع بين أناملها أصبع الأحمر، تلك الفتاة التي تعرف أن لها فماً يجب أن يملأ ولا

تعرف أن لها رأساً يجب أن يملأ أيضاً»[١١]، أجل إذا بتلك الفتاة تتحول تحت يراعة راهب الفكر إلى امرأة مثلى من ذلك النوع من النساء اللائي خلّفن أثراً لا يمحى في تاريخ الحضارة والإنسانية:

«إني لأراك دائماً في صورة الزوجة المثلى... ما من رجل في التاريخ أو الأساطير سعد بزوجة عظيمة إلا تخيّلتها على صورتك، وأعطيتها ملامحك، وأعرتها قسماتك»[١٢].

وهكذا تصبح وليس لها من أتراب إلا زوجة كارل ماركس التي ضحّت بأعظم ما يمكن لامرأة أن تضحي به إيماناً منها برسالة زوجها، وإلا ماري آن زوجة دزرائيلي التي كتمت عن زوجها مرضها القتال، سرطان المعدة، حتى لا تشغله عن رسالته السياسية، وإلا إيزيس التي كان وفاؤها لزوجها من معجزات القلب الإنساني، وإلا خديجة زوجة النبي العربي التي «وقفت إلى جانبه في الهزيمة والفوز واليأس والأمل، تشد أزره وتتلقى معه الضربات وتسهر معه الليالي الطويلة وتتلطخ معه بالدماء وتضمد له الجروح وتبذل له ما تملك من راحة ومال حتى يصل في النهاية إلى النصر الأخير»[١٣].

ولا عجب بعد هذا إن وجدنا راهب الفكر يتهيب من لقاء معبودته على الرغم من اللهيب الذي يستعر في أحشائه شوقاً إليها، ولا عجب إن رأيناه يعترف بينه وبين نفسه بأنه:

«يتهيب الآن مجرد لقائها... إن لها عنده الآن لهيبة. إن البعد والشوق والأحلام جعلت تنسج لها في نفسه رويداً رويداً على مر الأيام صورة لم تعد من صور البشر. لقد نسي تفاصيل قسماتها الواقعية ودقائق ملامحها الحقيقية. ولم يعد يذكر منها إلا جمالاً مثالياً وجلالاً خلقياً. إنها في نظره اليوم شيء معنوي

---

١١ ـ المصدر نفسه، ص ٤٠.

١٢ ـ المصدر نفسه، ص ٥٩.

١٣ ـ المصدر نفسه، ص ٦٦. وجدير بنا أن نلاحظ هنا أيضاً أن الزوجة المثلى في نظر الحكيم هي تلك التي تضحي بكل شيء من أجل زوجها وانتصار رسالته: الزوجة المثلى هي تلك التي ليس لها مطالب ولا ذات.

رفيع أكثر مما هو كائن موجود. إنها قصيدة ولم تعد حقيقة. إنها أسطورة وليست حياة...»[١٤].

ولا أعتقد أنه يصعب علينا بعد هذا التمجيد والتأليه أن نتصور أي خيبة سيمنى بها راهب الفكر بعد أن أمضى عاماً كاملاً وهو يكتب إلى «طيفها» أمثال تلك الرسائل! وليت الحكيم اكتفى بأن يترك هذه الخيبة في حدود معقولة تتناسب ومقدار الطلاق بين التمثال والنموذج، أو بين الحلم والواقع! كلا! إنه سيجعل الواقع أمرّ من كل واقع معقول، والحقيقة أدهى من كل حقيقة ممكنة. فإذا بالمعبودة تتكشف عن أنها امرأة مبتذلة، داعرة، شبقة، تخون زوجها مع أول قادم، ليس لها من همّ غير أن تشبع نهم غريزتها الجنسية المتضخمة إلى حد المرض.

أمام هذا الانهيار المؤلم الشنيع للصنم المعبود يصبح من السهولة بمكان على راهب الفكر أن يسدّ أذنيه دون إغراء الخطيئة. انهيار نفى كل جمال عن «الخطيئة» وكل نكهة عن الثمرة المحرمة:

«بلغت الصدمة التي أصابت راهب الفكر حدّاً يصعب تصويره. فلم تكن قداسة حبه هي وحدها التي انهارت وتلطخت... ولكن كل شيء... كل شيء عزيز عليه سقط فجأة من عليائه في التراب وتلوث... يا له من عجب! كيف استطاعت هذه المرأة أن تكون كذلك؟ وكيف استطاع هو أن يصنع لها ذلك التمثال الشاهق بنبله وطهارته؟... يا له من أحمق! لقد كان شأنه شأن طائفة الوثنية الذين صنعوا من الطين والوحل آلهة يعبدونها»[١٥].

ولكن ما الداعي إلى العجب؟ وهل الصدمة صدمة حقيقية أصلاً؟ أي ذنب جنته المرأة إذا لم تكن الصورة التي رسمها راهب الفكر لها مطابقة لحقيقتها؟ ألا يقرّ راهب الفكر نفسه أنه أخِذ بلعبته وذهب ضحية طبيعته الفنية؟ هذه الطبيعة التي لا تملك إلا أن «تحوّل القبح إلى حسن والتفاهة إلى روعة وجلال!». بل إن

١٤ ـ المصدر نفسه، ص ٧٥.

١٥ ـ المصدر نفسه، ص ١١٢. ولعل القارئ استطاع أن يلحظ هنا أننا لسنا المسؤولين عن تكرار اصطلاحات التمثال والأصنام والانهيار، وإنما هي لغة الحكيم وعالمه.

راهب الفكر يذهب إلى أبعد من ذلك ويعترف بأن ما فعله كان لعبة بكل ما في الكلمة من معنى، لعبة كلعبة «جهاز الكاليدوسكوب الذي يحوّل قطع الورق الملون وفتات الزجاج المشوه إلى صور رائعة الرسم والأشكال، بديعة التنسيق»[١٦].

واضطرار راهب الفكر، ومن ورائه الحكيم، إلى الاعتراف بطبيعة اللعبة التي أقيم عليها محور الصراع هو ما اضطر المؤلف إلى إطالة الرواية وإضافة مشهد تتم فيه مقابلة أخيرة بين راهب الفكر وبين المرأة بعد انهيار تمثالها؛ مقابلة تحاول فيها المرأة بكل ما أوتيت من فتنة أنثوية أن تهيج غريزة راهب الفكر الجنسية، علّها تمرّغه في وحل الخطيئة الذي نجا من التمرغ فيه حتى الآن بفضل لعبة الكاليدوسكوب. وواضح أن الحكيم أراد في هذا الفصل أن يقيم مواجهة لا بين الشاعر في راهب الفكر وبين تمثال المرأة المضيء بنور نفسه وسموه، بل بين «الحيوان» في راهب الفكر وبين ذلك «الحيوان» الآخر الذي تمثّله المرأة عندما تكون عارية إلا من اللحم والدم. ذلك أن الغريزة الجنسية إذا تجردت من إطارها الشاعري لا تعدو في نظر الحكيم أن تكون أكثر من غريزة حيوانية. وحيوان هو الإنسان الذي يريد المرأة حتى بعد أن تعود قمراً معتماً وصنماً لا يجيب. وحتى يأخذ الصراع هذه المرة أيضاً ظاهراً من واقعية، فإن الحكيم لا يحجم عن تصوير راهبه وقد عربدت في عروقه الشهوة الحيوانية فأمسى من الوقوع في الفخ قاب قوسين أو أدنى. ولكن في اللحظة التي يُخمِد فيها راهب الفكر صوت الشاعر المتسامي فيه ويفقد سيطرته على أعصابه وتمتد يده «دون أمر منه» لمعانقة خصر الفاتنة، في هذه اللحظة الدراماتيكية يدق جرس الهاتف، وإذا بالمتكلم بعل المرأة، وإذا به يعلن لراهب الفكر أن ابن خاله انتحر بسبب الشكوك التي زرعتها في نفسه المرأة التي كان راهب الفكر على وشك أن يعانقها قبل لحظات.

ويستيقظ راهب الفكر من السحر الذي ضربت المرأة نطاقه حوله فيغادرها من فوره ولسان حاله يقول: «مات الرجل، لعنة الله على النساء».

---

١٦ ـ المصدر نفسه، ص ١٣٧.

وفي اليوم التالي، وأثناء جنازة ابن الخال، يغرق راهب الفكر في تأملات لا يصحّ وصفها إلا بأنها مغرقة في رجعيتها عن المرأة... المرأة ذلك المخلوق الذي تجسّد فيه الشر منذ الأزل وسيبقى متجسداً فيه إلى الأبد... المرأة «ذلك الجهاز المشبع بالكهرباء الذي يلقي منذ مطلع الأجيال تيارات وموجات لا تلتقطها غير الغرائز... ولطالما حاول الشعراء أن يلتقطوا تلك الإشارات بنفوسهم الرفيعة وأن يفسروها بلغة النفس العليا. ولكن هذا تفسيرهم هم ولا شأن له بما يرمي إليه جهاز الإصدار»[١٧].

هكذا، وعن طريق لعبة الكاليدوسكوب أولاً ثم عن طريق تدخل خارجي من قبل الصدفة أو القدر متمثلاً في رنين الهاتف، يتمكن راهب الفكر من الفوز في الصراع الذي أخفق فيه الراهب بافنوس، ويخرج من الحلبة وكلّه ثقة مغرورة بنفسه قائلاً:

«الشجاعة ليست في تجنّب مزالق الجسد وتحاشي مواطن الزلل... بل بمواجهتها بمصباح الحقائق ونور المثل العليا»[١٨].

وبهذه العبارة التي تنضح بكل التراث المتراكم من الأخلاقيات تنتهي رواية **الرباط المقدس** التي أرادت أن تكون تمجيداً لرباط الزوجية المقدس وتنبيهاً للناس من الأخطار التي تتهدده[١٩]، فلم تفلح إلا في تمزيق الرباط المقدس الذي يجب أن يقوم بين الفكر والحياة، بين تطلع الإنسان إلى السمو وبين شرطه الإنساني.

والحقيقة أن كل سطر من سطور هذه الرواية يضج بالنزعة الأخلاقية وبالرغبة في تهذيب أخلاق الناس. ولكن نقطة الضعف الخطيرة في هذه الرواية هي في إقامتها تعارضاً مصطنعاً ومتنافياً بين الأخلاق والحياة، كالتعارض الذي أقامته بين الفكر والحياة، مصورةً الأخلاق على أنها «تجنب مزالق الجسد»:

١٧ ـ المصدر نفسه، ص ١٧٥ ـ ١٨٦.

١٨ ـ المصدر نفسه، ص ١٩١.

١٩ ـ الحق أن الحكيم كان دوماً من أعداء مؤسسة الزواج. ويكفي أن يكون الزواج «رباطاً» حتى تسقط عنه صفة القدسية!

«ماذا يكون الفارق بين راهب الفكر وثور في الحقل إذا فقد اللذات الروحية ولم يكن له غير لذات الأنسجة والذرات... كلا... إن الروح في حياتنا القصيرة ليست مصدر شقاق وشغب وشقاء... تلك مزاعم الجسد.. ولكنها منبع سعادة من نوع آخر. ولو آمنت المرأة بأن كبح جماح النفس من أجل واجب الزوجية يمنحها من السعادة الروحية ما يعوّض عليها ملذات البدن، لما استهانت برباطها المقدس لحظة واحدة»[٢٠].

وبغض النظر عن السطحية في مثل هذا الكلام، نتساءل: أهذا هو الاختيار؟ إما أن يكون الإنسان راهباً وإما أن يكون ثوراً في حقل؟ أليس من سعادة روحية إلا بكبح ملذات الجسد؟ ولماذا هذا الفصل بين الجسد والروح؟ ولماذا يريد الحكيم أن يقنعنا بأي ثمن أن مطالب الجسد إنما هي مزالق؟

أجل، لقد أرادت رواية **الرباط المقدس** أن تكون نبراساً للأخلاق على حساب الحياة. ولكنها تناست من هنا بالذات أن الأخلاق التي تريد معارضة الحياة وكبتها تصبح هي اللاأخلاق لا الحياة. وعلى كل، إن تمزيق وحدة الإنسان وتجزئته إلى روح وجسد، إلى عقل وغريزة، لم يكن في يوم من الأيام موقفاً أخلاقياً. والأخلاق الوحيدة المقبولة اليوم، بعد أن دال عهد محاكم التفتيش، هي الأخلاق التي تأخذ على عاتقها الإنسان ككل.

ويبقى سؤال أخير: لمَ أدان الحكيم المرأة في **الرباط المقدس** هذه الإدانة القاسية الصارمة المباشرة التي لا تقبل استئنافاً، هو الذي عوّدنا في كتبه الأخرى أن يتفادى الإدانة المباشرة ويجعل أبطاله يكتفون بالهرب من الأنثى؟ ترى هل يرجع ذلك إلى أن الحكيم أراد هذه المرة لا أن يدين امرأة معينة، بل جنس المرأة بالذات؟ إن ما يجعلنا نميل إلى الأخذ بمثل هذا التأويل أنه ترك المرأة في هذا الكتاب بلا اسم: إنها المرأة وكفى! وإنه لأمر له دلالته من هذه الزاوية أن يقول راهب الفكر وهو يغادر المرأة التي كادت أن تودي بـ «عفته» لولا رنين الهاتف:

---

٢٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٩٠. لنلاحظ بالمناسبة أن الأدب الرجعي المعادي للمرأة اعتاد دوماً أن ينسب «الانفلات الجنسي» إليها لا إلى الرجل، مع أن الوضع على عكس من ذلك بيولوجياً.

ـ مات الرجل... لعنة الله على النساء...

فهذه العبارة تحتمل كل الاحتمال أن تكون رمزية، فلكأن الذي مات ليس ابن خال الزوج، وإنما الرجل. **الرجل ضحية المرأة. المرأة قاتلة الرجولة، خانقة نداء السمو في الرجل.**

من هذه الزاوية لنا أن نقول إن بطلة **الرباط المقدس** لا تمثل المرأة فحسب، بل تمثل أيضاً كل الجانب الأنثوي في الإنسان، تماماً كما مثلت بطلة **الخروج من الجنة** الجانب الرجولي فيه. فالرجولة في نظر الحكيم هي التطلع إلى السمو وإلى التحرر من قيود الشرط البشري، وإلى اغتراف اللذة الكبرى من مطلق الحياة لا من الحياة المحكومة بمبدأ النسبية. وبكلمة واحدة: الرجولة هي مقاومة النفس والسمو على الذات. وعلى العكس من ذلك الأنوثة. الأنوثة هي كل ما يشدّنا إلى هذه الأرض ويشغلنا عن مطاردة المطلق. وبهذا المعنى، إن الأنوثة ليست وقفاً على المرأة. والرجل الذي يريد حقاً أن يكون رجلاً ليس هو الإنسان الذي لا يسمح للمرأة بأن تمرّغه في وحل الملذات الحسية والنسبية فحسب، بل هو أيضاً الإنسان الذي قتل المرأة فيه: «لعل أكبر قوة عند الرجل هي قوة المقاومة: مقاومته لنفسه»[٢١]. وعلى وجه التحديد لأن بطلة **الرباط المقدس** مثلت المرأة ومثلت الجانب الأنثوي في كل رجل في آن واحد، جاءت إدانة الحكيم لها قاسية قسوة غير معهودة، صارمة صرامة فاقت الحد المعتاد. فلكأن الحكيم أراد، بإدانته هذه المرأة، أن يدين معها نفسه، أو بالأحرى ذلك الشق من نفسه الذي يذكّره بين الحين والآخر بأنه حبيس «داخل جسم حي محدود» وبأن له «قلباً يجب أن يمتلئ بعاطفة من العواطف» و«جسماً يجب أن يخضع لقوانين الحياة في الأجسام»، وبأنه هو الآخر من «دود الأرض» وبحاجة إلى أن يأكل ويشرب ويضاجع كسائر دود الأرض. وإذا نحن لم نفهم هذه الحقيقة، ما استطعنا أن نفهم سر ذلك التشابه العجيب بين بعض ما ورد على لسان الحكيم في **زهرة العمر** وبين ما ورد في «الكراسة الحمراء» التي سجلت فيها بطلة **الرباط المقدس** الأزمة النفسية التي قادتها إلى تحطيم هذا الرباط.

٢١ ـ المصدر نفسه، ص ٨.

لقد رأينا في **زهرة العمر** كيف كان القلق ينتاب الحكيم بين الفينة والفينة من أن يكون قد أضاع حياته سدى، فيبدي حسرته على زهرة أيامه التي لن تعود، ورأيناه كيف كان يتذكر بمرارة الساعات الطوال التي حبس فيها نفسه في غرفته منكباً على المطالعة بينما زملاؤه يمرحون ويلهون وكلهم فرح بالحياة، مدرك لقيمة الشباب. ورأيناه أيضاً كيف أطلق تلك الصيحة اليائسة: «إنني أحب الحب... وربما كان الحب هو الشيء الوحيد الجميل الذي نعيش من أجله نحن البشر. آه! لو كان القدر أعطاني هذه المنحة لحظة واحدة!». ورأيناه كيف كان يصطنع الانفصال ليجد لذة في الاتصال ويهاجم الحياة الزوجية لأنها تميت الحب وتخمد العواطف اللاهبة. ورأيناه كيف كان يبدي خوفه من المجتمع الذي هيأ له مكاناً معداً سلفاً يريد أن يسجنه فيه. ولنقارن الآن بين هذا كله وبين ما جاء على لسان بطلة **الرباط المقدس** في «الكراسة الحمراء»:

«... إني أحس أني مقيدة بالسلاسل كأني كلب... على أن الكلب له على الأقل حق النباح... أما أنا فلا أستطيع الصياح... إني لأبحث عن مثلي الأعلى في موضع مختلف كل الاختلاف عن ذاك الذي صنعوه لي صنعاً: إن حاجتي إلى حياة حرة كانت دوماً حلمي المسيطر على نفسي الناشئة... آه... إنني لأكاد أجن في عزلتي النفسية... لا شيء يخفّف من شدتها أو يلطّف من وقعها... آه... الحياة... الحياة... أريد أن أحلّق في فضاء المغامرة لا أن أقعد هنا كعصفور كسر جناحه... حقاً إنه لجو لا أستطيع التنفس فيه... لقد مضت ثلاث سنوات وأنا زوجة... وكل شيء يجب أن يلاحظ فيه قيود الزوجية وواجبات الوفاء الزوجي... ما أشق العيش هكذا... ما من أحد هنا يفهم عاطفة ملتهبة أو يغفر زلة أو يتغاضى عن جنون... كل شيء هنا يفوح برائحة البلى والقدم والعوائد العتيقة والحجرات المغلقة... آه إني وحيدة... لكم كان ينبغي أن يكون بين الزوج والزوجة ذلك الحب العنيف الذي لا طعم للحياة بدونه، لا ذلك الحب الفاتر الذي لا فرق بينه وبين الصداقة الهادئة»[٢٢].

---

٢٢ ـ المصدر نفسه، ص ٨٥ ـ ٨٨.

هذا النهم العجيب إلى الحياة الذي تتفجر به هذه السطور، هذا التوق العارم إلى عاطفة الحب الملتهبة بين الخليلين لا إلى عاطفة الصداقة الفاترة بين الزوجين، ألا يبدو لنا وكأنه صوت داخلي من أصوات «راهب الفكر» أكثر منه صوت تلك المرأة التي قُدِّمت لنا من الصفحات الأولى للرواية وكأن فرح الحياة متجسد فيها؟ لقد كان راهب الفكر بحياته المتزمتة المتقشفة هو الخليق بتسجيل هذا الصوت الداخلي، لا المرأة التي جاءت لتخرجه من صومعته. وعندما أدان الحكيم هذه المرأة، ألم تكن نيته أيضاً أن يدين هذا الصوت الداخلي الذي لا يمكن أبداً إخماده في الإنسان مهما ترهّب و«تصومع»؟ بل بعبارة أدق: ألم يتخذ الحكيم من إدانة تلك المرأة ذريعة لإدانة هذا الصوت الداخلي[٢٣]؟ فلكأن الحكيم يريد أن يقنعنا أو يقنع نفسه بأن الخطر، كل الخطر، في الإصغاء إلى هذا الصوت القاتل لـ «الرجولة»، الموفي بمن يستسلم له إلى المآل الذي انتهت إليه تلك المرأة ومن يجازف من الرجال بأن يدور في فلكها. وبذلك يصيب الحكيم عصفورين بحجر واحد: أدان الأنثى «الخالدة» وأدان الأنثى في الرجل. ومن هنا كانت **الرباط المقدس**، تحت ستار مصطنع من الوعظ الأخلاقي، هرباً مزدوجاً من الحياة: هرباً من الحياة المتمثلة في المرأة، كل امرأة، وهرباً من الحياة المتمثلة في

٢٣ ـ في **سجن العمر** يقر الحكيم بأنه مصاب بما يشبه ازدواجية الشخصية. فقد ورث عن والده حب التأمل والهدوء ووَزْن كل شيء بميزان العقل البارد، وورث عن والدته العواطف المتفجرة والانطلاق والتطرف: «إنه الصراع بين والدي ووالدتي في أعماق نفسي!» (ص ٢٧٣). وربما كنا بحاجة هنا إلى تدخل علم التحليل النفسي لنفسّر بعض وجوه الشبه بين بطلة **الرباط المقدس** التي تحب السينما وسباق الخيل والرقص والموسيقى والهواء الطلق ولم تطالع كتاباً في حياتها قط وبين الصورة التي يرسمها الحكيم في **سجن العمر** لأخيه زهير الذي ورث عن والديهما مزاجها كاملاً: «كان اتجاهه في الحياة منذ نعومة أظفاره إلى نقيض الشعر والأدب والفن وكل ما يقترب من هذه المنطقة. وجهاته في الحياة ـ كوالدتي ـ مادية عملية بحتة. وهواياته هي الرماية والصيد والسباحة والرقص ولعب الورق وغير ذلك مما لا أستطيع أنا وصفه أو التفكير فيه» (ص ٦٩). بل إن الحكيم لا يكتمنا أنه تحت سطح حياته التأملية الهادئة كان ينفجر بركان داخلي ورثه عن أمه، وهو هو نفسه الصوت الداخلي المؤنث الذي أشرنا إليه: «كان أخي منذ طفولته عنيفاً جريئاً... ولعله ورث ذلك عن والدته ميراثاً كاملاً... أما أنا فكنت كلما كبرت ملت إلى الهدوء والتأمل واتخذت الكثير من سمات أبي، لكن مع بركان داخلي في أعماقي هو «والدتي» مثل بركان فيزوف ينشط ويخمد في فترات ودورات...» (ص ٧٠). ترى هل من حاجة لأن نضيف أن صورة الأم في **سجن العمر** قاسية وأن الحكيم لم يخصّ بالعطف غير والده وحده؟

«الجانب الأنثوي» من الرجل، كل رجل. وكل ذلك من أجل أن يبقى راهب الفكر محلقاً في سمائه، متمتعاً بامتيازه الإلهي، امتياز النظر من أعلى إلى «دود الأرض وحشرات التراب» والمرور بأدران البشر من غير أن يعلق به من القذر شيء. وهذا الامتياز هو أقصى ما يمكن أن يطمح إليه بشر لا يحب أن يكون من البشر.

لعبة الإبداع الفني

«المرأة يجب أن تعلم أن الفنان ليس إلا قيثارة وأن أناملها الرقيقة وحدها هي التي تستطيع أن تخرج منه أجمل الأنغام»[1].

هذا هو المحور الذي تدور حوله تلك الرواية القصيرة أو تلك القصة الطويلة، الخفيفة الروح والمحببة النكهة، التي أصدرها الحكيم عام ١٩٣٩ تحت عنوان **راقصة المعبد**. ولعلها ليست قصة بالمعنى المصطلح عليه، وقد تكون أقرب إلى المذكرات المصاغة في قالب قصة، ولكنها قبل كل شيء عمل أدبي ذاتي الصبغة، قريب من **زهرة العمر** من حيث أن الحكيم هو الراوية فيها، وشبيه بـ **عصفور من الشرق** من حيث الإطار الفني الذي يتضمن قدراً إن كبيراً وإن صغيراً من تحوير الحقيقة. وإذا كان لـ **راقصة المعبد** من دلالة مميزة فهي ما تسلطه من ضوء على ما يصح أن نسميه لعبة الإبداع الفني لدى توفيق الحكيم. ولقد سبق للحكيم أن كشف عن جانب من هذه اللعبة عندما قال في **البرج العاجي**: «يحلو لي دائماً أن أتخيل أن هناك ملاكاً حارساً أو سجاناً قد وكل به أمر الفنان، يسلط عليه «**الحب**» كلما وجد أن معينه قد نضب». والحكيم لا يحاول بشكل من الأشكال في **راقصة المعبد** أن يكتم عنا أننا أمام لعبة، وهو يصارحنا بذلك من البداية، في الحوار الذي دار بينه وبين مترجم أعماله إلى الفرنسية، السيد موريس، في القطار القادم من سالزبورغ والذاهب إلى باريس. فالسيد موريس ناقم على الحكيم لتجنّبه المرأة: فالمرأة تعني الإلهام، والإلهام يعني النشر ووارد النشر:

ـ أنت العدو اللدود للمرأة. شدّ ما أنقم عليك! إنك تبغض المخلوق الوحيد الذي يستطيع أن يلهمك خير الكتب. يا للنعمة الزائلة! هذه الكتب التي كان

١ ـ **تحت شمس الفكر**، ص ٢٣٠.

مقدراً لها أن تخرج من هذا القلب النائم المتثائب! كن على ثقة أن هذه الكتب كنا سننشر بعضها تباعاً في المجلات الكبرى كما يفعل اليوم كتاب العالم المشاهير فتدر علينا الدنانير... ينبغي أن تُصهر في لهب الحب حتى يهبط عليك الوحي[٢].

ولا يكتفي السيد موريس بهذا الكلام العام، بل هو يقترح، لإيقاظ قلب الحكيم النائم المتثائب، امرأة معيّنة هي الراقصة البولونية ناتالي التي تتمتع بـ«جمال مخيف، جمال يصعق على الفور»، والتي تستقل القطار نفسه الذي يستقلانه.

ويتحجج الحكيم بـ «رقصة الجوع» التي رقصتها بطنه حتى خارت قواها ليضع حداً للجدال ولينتقل إلى عربة الطعام. ولكنه ما كاد يجيل فيها الطرف حتى وقعت عيناه على امرأة «ذات جمال مخيف حقاً» فأشاح بوجهه عنها كما «يشيح الإنسان بوجهه عن الشمس» وقد خيّل إليه «أنه ما من واحد يجرؤ على الدنو من المائدة التي عليها هذا الجمال... وما من عين تصمد طويلاً أمام هاتين العينين!».

ونسي الحكيم رقصة الجوع وقد أشبعه «فُتاتُ النظرات من مائدة الجمال» وراح يتحيّن فرصة تتيح له الدخول في حديث مع ذات الجمال المخيف. وقد سنحت له هذه الفرصة في صورة شيخ زري الهيئة، كان قد تجنبه بازدراء قبيل لحظات، أخذ مكانه على مائدة الجمال. وعقاباً للحكيم على ازدرائه الشيخ تظاهر هذا الأخير بأنه لا يعرفه، وقابل نظراته الضارعة بازورار. وفي النهاية أدركته الشفقة عليه فدعاه إلى «المائدة». ودار بين الثلاثة حديث ممتع عن مهرجان سالزبورغ الموسيقي، اكتشف الحكيم خلاله أنه إنما يجلس حقاً وفعلاً في حضرة ناتالي، الراقصة البولونية، وأن الشيخ الزري الهيئة هو من أصحاب المصانع الموسرين في بوخارست، وأن ليس من سر في اتساخ ملابسه غير ممارسته لهوايته في تسلق الجبال.

٢ ـ راقصة المعبد في مجموعة مدرسة الشيطان، سلسلة كتاب الهلال، ص ١٤٣ ـ ١٤٥

وتحية لهذا التعارف فضّ ختم زجاجة شمبانيا، باهظة الثمن، وغرق الحكيم في نعيم «ليس بعده نعيم». وفيما هو راتع ناعم، دخل عربة الطعام السيد موريس ورأى ما هو فيه، فدنا منه وقال:

ـ سيدي «عدو المرأة» لم يصعق بعد للفور؟

ولم ينتظر جواباً، بل دار على عقبيه وانصرف من حيث أتى. وبدت الدهشة على وجه الجميلة والشيخ، فاضطر الحكيم إلى الإفصاح وقال:

ـ هذا رجل يرى ألا نفع لي ولا فلاح إلا إذا صعقني حب امرأة!

فضحكت الجميلة وقالت:

ـ لا يبدو عليك مطلقاً أنك صعقت.

ـ وماذا تريدين ياسيدتي أن يبدو علي؟

ـ لست أدري... لكن...

ـ لا أكتمك يا سيدتي أن في رأسي «مانعة» للصواعق... هو مبدأ قد رسخ في ذهني: إن حريتي أثمن عندي من روحي، وإن المرأة هي وحدها أخطر عدو يهدد هذه الحرية. فالمرأة يا سيدتي هي السجان الدائم لنا نحن الرجال: نتخبط بين جدران بطنها ونحن أجنّة، نطعم ما تريد هي أن تطعمنا إياه. فإذا خرجنا من بين تلك الجدران المظلمة إلى الحياة المضيئة الرحبة وقعنا بين سياج حجرها، تغذّي أفهامنا بما تريد هي أن تلقّننا إياه. فإذا اجتزنا بالكبر تلك السياج تلقتنا أغلال ذراعيها فطوّقت أعناقنا حتى الممات. فمتى الخلاص منها ومتى الحرية؟[٣].

ولكن الحكيم، بالرغم من مبدئه هذا الراسخ في ذهنه، يعترف للجميلة بأنه «صعق، صعق، صعق...». فاكتفت بالقول إن داءه غير خطير. ثم انفضّت الجلسة وعاد الحكيم إلى مقصورته «شارد الفكر ضائع اللب...»، حيث استقبله السيد موريس بابتسامة خبيثة تقول له: «ذهبت هادئ البال وعدت مسلوب البلبال»، ثم أتبعها بضحكة فرحة مرحة وهو «يفرك يديه سروراً وجذلاً كأنما

٣ ـ المصدر نفسه، ص ١٥٨ ـ ١٥٩.

الحال والأعمال سائرة على خير ما يرام، أو كأنما يرقص في جيبه «شيك» سخي الأرقام».

ويقضي الحكيم في القطار الذاهب به إلى باريس ساعات من القلق واللوعة والأحلام المجنونة، ولا تعود له من أمنية إلا «السجن المؤبد مع هذه المرأة بين جدران لا تهدم وفي أغلال لا تحطم!».. ومع ذلك يقرر ألا يذهب لمقابلتها ساعة العشاء، قامعاً قمعاً دموياً حركة نفسه المتمردة، مصوّراً لعقله أن «الانتصار الحقيقي هو دائماً في كلمة لا».. ولم يفق الحكيم من تأملاته أو من محاولته قمع نفسه إلا على صوت الشيخ يقول له:

ـ لقد قلبت القطار... بحثاً عنك. أين كنت؟ ولماذا لم تظهر ساعة العشاء؟

ثم يضيف:

ـ إن غيبتك قد أقنعت الجميلة بأن داءك على شيء من الخطر... ولقد استنزلنا عليك عطفها... هي لك... علمت أنها في باريس ستنزل في فندق «إدوار السابع» وأنه قد حُجز لها فيه حجرتان وحمام، وقد استكثرت أنا عليها الحجرتين واستأذنتها في أن تنزل لك عن حجرة، ولقد قبلت آخر الأمر بعد إلحاح... إن هذه الجميلة قد أمست طوع بنانك!

وانحبس الكلام في حلق الحكيم وارتمى على قدمي الشيخ يريد تقبيلهما لولا أن منعه هذا الأخير قائلاً له:

ـ انهض يا... عدو المرأة! حسبي اغتباطاً أني أصلحت بينك وبينها...

ويصل القطار إلى باريس ويهبط منه الحكيم وذراعه في ذراع الجميلة، ولكنهما بدلاً من أن يتجها إلى فندق «إدوار السابع» الفخم الباذخ، يقنعها بالنزول معه في فندق متواضع بشارع مونبارناس. وتستحيل حجرتا النزل المتواضع، وقد حلّت بهما الجميلة، إلى ما يشبه الجنة. ولكن لم يطل بهما المقام، إذ ما كاد «العاشقان» ينتهيان من تبديل ملابس السفر حتى اقترحت ناتالي على الحكيم الخروج لتناول العشاء. وفي مطعم «الأب لويس» تناولا شهي الدجاج وفاخر النبيذ، ثم انتقلا بعد ذلك إلى حانة «الأرنب المخيف» حيث سمعا أغاني

باريس القديمة. كل ذلك والحكيم لا يعلم إن كان كل ما هو فيه حلماً أو حقيقة. وفي منتصف الليل أو «بعده بقليل أو كثير» عادا أدراجهما إلى النزل، وتمنى الحكيم لناتالي نوماً هادئاً، وارتمى على فراشه يطلب النوم. ولكن لم يغمض له جفن. وحاول أن يقرأ، لكنه لم يستطع. ولبث في فراشه يتقلب يميناً وشمالاً حتى أدركه الصباح، فنهض وارتدى ملابس الخروج. وقبل أن يغادر الحجرة ترك لها كلمة صغيرة: «سيدتي، لم يبقَ أمامي إلا الفرار».

وبالفعل، يفر العصفور الشرقي، وينطلق من ساعته إلى الفندق الذي أخبره صديقه الموسر الروماني أنه ينزل فيه. وهناك يقصّ عليه كل ما جرى. ويطيش صواب الشيخ، ويتّهم الحكيم بالحمق والغباوة وجمود القلب، إذ ترك تلك المرأة تفلت من بين يديه وهو الذي أراد بالأمس أن يقبّل قدمي الشيخ من أجلها! ويطلق الحكيم من أعماق نفسه المهدّمة زفرة موجعة ويرد على اتهامات الشيخ قائلاً:

ـ آه يا سيدي. إنك تظلمني. وحق جمال تلك الفاتنة إني لم أعرف طعم النوم منذ فارقتنا.

وكأن هذه الآهة قد أنقذته، فأقبل عليه الشيخ وقد «انقلب غضبه وسخطه حدباً وعطفاً» وقال:

ـ أرني عينيك أيها المسكين!

ووضع منظاره على أنفه وحدّق في وجه الحكيم «كأنه طبيب عيون يفحص عين مريض» وقال:

ـ نعم... نعم... أرى تباريح الهوى وتباشير الألم...

وعندما استغرب الحكيم عبارة «تباشير الألم» هذه، انطلق الشيخ يقص عليه القصة من أولها: لقد فتن بناتالي بين من فتن من رجال ثلاثةٌ، أولهم مات منتحراً، وثانيهم فقد ثروته، وكان ثالثهم فناناً موسيقياً... وما كاد الحكيم يسمع لفظ «فنان» حتى صاح بالشيخ:

ـ لا أريد أن أعرف ما حدث للثالث... ارحمني! لقد تبت... أحد أمرين: إما أنه باع الكمنجة وإما أنه شنق نفسه بالأوتار!

فابتسم الشيخ وقال:

- لا هذا ولا ذاك. وضع لها لحن فالس يعدّ خيرَ ما أنتجته قريحته.

وهنا اطمأنت نفس الحكيم قليلاً وهدأ ثائره وقال كالمخاطب نفسه:

- نعم. ليس للفنان الحق في أن يموت بالحب أو بغيره، قبل أن يؤدي الإتاوة إلى إله الفن!

فقال الشيخ:

- لقد قالت هي أيضاً ذلك، ونحن نتآمر عليك...

وهكذا انكشفت اللعبة أو قل اللعبة داخل اللعبة. فقد وجد الحكيم في شخص الشيخ والفاتنة ناتالي لاعبين ماهرين يؤمنان بمثل ما يؤمن به الحكيم من قواعد لعبة الإبداع الفني؛ لاعبين ما كادا يسمعان موريس يصف الحكيم بأنه «عدو المرأة» حتى عقدا العزم على الإيقاع به. فكان ما كان من السهام التي سددتها الفاتنة إلى قلب الحكيم فأدمته. وكل ذلك حتى يرتوي إله الفن بدم الحكيم، فيأتي الإلهام هذا الأخير.

وينصرف الحكيم عن الشيخ مغضباً حانقاً، مؤكداً له أنه يحب التسلق مثله، وإن كانت الجبال من نوع آخر. ويعود أدراجه إلى النزل، فلا يجد أثراً فيه من ناتالي غير جوابها على كلمته: «لقد فرت القنيصة والسهم عالق بقلبها، وكل بغيتنا الرياضة لا الاحتفاظ بالجلود. ناتالي».

وتحولت الجنة من جديد إلى حجرة متواضعة في فندق متواضع، كل شيء فيها جامد نائم لا روح فيه. وراح الحكيم يتساءل: «كيف أستطيع الإقامة في هذا المسكن الآن؟ إن تلك الراقصة قد أفسدته عليّ. لماذا دخلته لتخرج منه وشيكاً؟ لماذا جمّلته بوجودها وعطّرته بأنفاسها وأحيت جماده بروحها، لتتركه بعدئذ أوحش من القبر؟»[٤].

وقضى الحكيم نهاره وليله وهو يضرب في شوارع باريس وحاناتها على غير

٤ - المصدر نفسه، ص ١٩٥.

هدى. وعندما عاد إلى حجرته في الهزيع الأخير من الليل، كان التعب قد نال منه فراح في إغفاءة عميقة. وسرعان ما استيقظ، وكأنما شيء قد وخزه في قلبه، فصاح في جوف الظلام:

ـ يا إله الفن! لماذا تفعل بي ذلك؟ لماذا تصنع بي ذلك دائماً؟ آه... ما من مرة صادفت فيها امرأة هزت نفسي إلا كانت تلك النهاية! لماذا يا إله الفن يروق لك دائماً أن تجرح وتذل هذا القلب الذي هُيِّء لخدمتك؟[٥]

ويهيم الحكيم بروحه في معابد الفن، ويطوف بخياله مع كل الآثار الفنية الخالدة في تاريخ الحضارة الإنسانية، ويتخيل نفسه عبداً أسيراً في صف طويل من أسرى إله الفن، ترقص أمامهم جوقة من الراقصات الجميلات بينهن نساء قد عرفهن في يوم من الأيام. فتلك «سنية» وتلك «ريم»[٦]، وتلك «سوزي» وهذه «ناتالي». ورقص «الجميع عند أقدام إله الفن تحت أنظار العبيد الملتهبة... وحدّق الإله في عيون أسراه وأدرك ما بهم، فسلّم إلى كل راقصة قوساً ونشاباً وبضع زهرات. فقذفن الأسرى بالزهرات، فالتقطوها كالمجانين. وأراد بعضهم أن يقطع الحبال ويجري نحوهن، فأومأ إليهن إله الفن، فرفعن القسي في أيديهن ورمين... آه... إني أعرف الساعة في قلبي سهاماً أربعة منغرسة فيه كأنها السنابل. آخرها ذلك السهم المنطلق من قوس الراقصة البولونية»[٧].

وتوجّه الحكيم إلى إله الفن يسأله في ذلة عن الحكمة في كل ذلك، فجاءه الجواب:

ـ أنتم جميعاً في خدمتي. أنتم وما ملكت أيديكم. أنتم رقيق مشدود إلى عجلتي. لكم أن تنظروا إلى راقصات معبدي، وأن تتأملوا جمالهن وأن تلتقطوا أزهارهن وأن تستلهموا حسنهن وحبهن، ولكن اذكروا دائماً أنهن لسن لكم. كل ما لكم من متاع حقيقي هو هذه الحبال التي تربطكم أبداً إلى عجلتي!

---

٥ ـ المصدر نفسه، ص ١٩٨.

٦ ـ ريم هي الفتاة الجميلة الغامضة في يوميات نائب في الأرياف. وستكون لنا إليها عودة.

٧ ـ راقصة المعبد في مدرسة الشيطان، ص ٢٠٢.

ـ أبهذا نخدمك؟

ـ نعم.

ـ ماذا نصنع لك؟

ـ أردية جميلة.

ـ وهل نستطيع ذلك وقلوبنا قد رُشقت بالسهام؟

ـ ألم ترَ الخياط الذي يفصل لك رداءك كيف يعلّق بذراعيه قلباً من القطن قد غرست فيه الدبابيس!... أنتم أيضاً معشر الخياطين المنوطين بصنع أرديتي يجب أن تكون لكم قلوب قد غرست فيها السهام! هذا عملكم![٨].

و«فهم» الحكيم وانتزع نفسه من وادي التأملات وشعر براحة عجيبة وأخذه نوم عميق لم يفق منه إلا في ظهر اليوم التالي، وإذا بالمعجزة قد تحققت وناتالي قد تبخرت، كما تبخرت من قبل سنية وريم وسوزي، ولم يبق منها غير روح شفاف يتطلب أن يتجسد في عمل فني.

ـ إلى العمل! إلى العمل!

هكذا خاطب الحكيم نفسه، وبهذا المعنى وجد في شباك البريد رسالة من صاحبه موريس يقول له فيها: «صديقي، أبادر بالكتابة إليك لأن قلبي يحدثني أن الرقصة الأخيرة قد أنتجت أثرها، وأن قلبك النائم المتثائب قد استيقظ. وإني لأسمع له على البعد صوتاً كفوران الشمبانيا ذات الحبب في الزجاجة المختومة. فعلينا إذن أن نسرع إليه بالكؤوس... إني أنتظرك، والأعمال تنتظرك، فارجع إلى أحضان الفن. موريس».

وطوى الحكيم الرسالة باستسلام قدَريٍّ ولسان حاله يقول:

ـ نعم! وأسفاه ليس لي دائماً غير أحضان الفن![٩]

وبهذه التنهدة انتهت قصة **راقصة المعبد** الواقعية لتبدأ قصة **راقصة المعبد**

---

٨ ـ المصدر نفسه، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣.

٩ ـ المصدر نفسه، ص ٢٠٤ ـ ٢٠٥.

المكتوبة، أو بالأحرى المفصلة رداءاً جميلاً يليق بأبولون. قصة كلفت الحكيم دبوساً آخر يُغرس في قلبه، ولكنه دبوس دقيق الرأس يخز ولا يقتل، يشحذ القريحة ولا يأسرها، يفتح ثغرة في ينبوع الإلهام المحتقن فيتدفق وليس زلزالاً يجرف السماء والأرض وما عليهما.

ترى هل لأن السهم الذي أصاب قلب الحكيم كان دبوساً، وهل لأن الحب الذي سلّطه عليه ملاكه الحارس كان محسوباً بدقة بحيث يشحذ مخيلته من غير أن يستغرقها، وهل لأن قانصة قلبه كانت كل بغيتها الرياضة لا الاحتفاظ بالجلود، هل بسبب هذا كله جاءت قصة **راقصة المعبد** قصة خفيفة الروح والظل، مستظرفة النكهة، مرحة الصور والأسلوب حتى عندما يدور الحديث فيها عن عيون فتاكة وقلوب دامية وأجفان مقرّحة؟

لسنا ندري. ولا أعتقد أننا سنزداد دراية مهما حاولنا التوغل في مسالك القصة ومفاوزها. ذلك، بكل بساطة، لأن **راقصة المعبد** قصة بلا مفاوز، بل بلا مسالك. إنها تقودك من تلقاء نفسها إلى الغاية المنشودة، قيادة مباشرة، بلا لف ولا دوران ولا طرق ملتوية. قصة تقول بكل وضوح، بلا ألغاز ولا زيادة أو نقصان، كل ما تريد أن تقوله. قصة تفتح لك نفسها حتى من دون مفتاح. وما حاجتها أصلاً إلى مفتاح ما دامت بلا قفل؟ وقد يقول قائل: هي إذاً قصة مسطّحة، ذات بعد واحد؟ جائز. وقد لا يكون ذلك عيباً فيها. وهذا جائز أيضاً. والشيء الوحيد الأكيد هو أن الناقد لا يملك أزاءها أن يقول شيئاً أو يفسر شيئاً أو يفعل شيئاً غير أن يلخّصها. والعجيب أنها تظل تقول كل ما تريد أن تقوله وهي ملخصة. ولذلك فنحن نستميح عذراً من القارئ الذي قد يتضايق من طريقة «تحليلنا» لها، فهو في حال تضايقه معذور: أفلم نفعل به ما يفعله أحياناً بعض الناس عندما ينصحون غيرهم بمشاهدة فيلم سينمائي ذي عقدة مثيرة، فلا يجدون من طريقة يدعمون بها رأيهم وتحمّسهم للفيلم غير تلخيص قصته وكشف جوانب الإثارة في عقدته؟

مقبرة الوحي

إن ما أسميناه بلعبة الإبداع الفني له عند الحكيم وجه آخر هو «موت» هذا الإبداع. وكما يرى الحكيم أن «البعث» يتم على يد المرأة، يرى كذلك أن «الموت» أيضاً يكون على يدها. إن المرأة في آن واحد مصدر الوحي وقبره. وهذا هو بالأصل سر ذلك التناقض الظاهري الذي خُيِّل إلى بعض النقاد أنه «اكتشفه» في موقف الحكيم من المرأة.

وإذا كانت قصة **راقصة المعبد** جاءت لتؤكد قدرة المرأة على بعث الوحي الفني لدى الفنان إذا كانت من طراز ناتالي بعيدة المنال ككوكب دُرّي ناءٍ، فإن مسرحية **العش الهادئ** جاءت لتؤكد العكس بالضبط ولتكشف الوجه الآخر للمرأة: المرأة فزّاعة طائر الوحي والإلهام متى ما كانت من طراز ميمي كمال قريبة المنال إلى حد الابتذال، أو من طراز دُرّيّة التي غاب عنها أن زوجة الفنان قد خلقت لشيء آخر غير الحياة الزوجية.

وكما انفتحت قصة **راقصة المعبد** على الحكيم وهو يعاني من أزمة نضوب وجفاف في القريحة المبدعة، كذلك تنفتح مسرحية **العش الهادئ** الكوميدية على الأستاذ فكري، المؤلف الروائي والمسرحي المشهور، وهو يجاهد لاقتناص الوحي الشارد.

إن الأستاذ فكري يريد الهدوء التام لأن «وحيه لا يهبط ولا يعشش ولا يبيض ولا يفقس إلا في جو الهدوء». وبهدف توفير هذا الجو الهادئ، أستأجر له ممول الفيلم، بيومي أبو النجف، تاجر الخيش، كابينة على شاطئ سيدي بشر بالإسكندرية أملاً بأن يجذب الهدوء الطائر فيهبط.

ولكن أنى للوحي أن يهبط، وأنى للهدوء أن يتوفر، وبيومي أبو النجف لا يني

يصدع رأس الأستاذ فكري بتوجيهاته وهيامه بميمي كمال، الممثلة الأولى في الفيلم؟ إن أبا النجف يريد دوراً رائعاً لائقاً بميمي كمال التي «اكتشفها» في «صالة عادية.. ترقص رقصة عادية... ولكن القوام والنظرات والابتسامات وخفة الدم «الشربات» والعيون والحواجب والشفتين... والوقفة والغمزة والضحكة... والرمش والخال والتيه والدلال...»، كل ذلك يجعلها في نظره تفوق ريتا هباب (يقصد ريتا هيوارث). وإذا كان لأبي النجف من شرط على الأستاذ فكري فهو أن يكتب لها دوراً خالياً من القبلات فـ«لا تقبل أحداً... ولايقبلها أحد»، وهو مستعد مقابل ذلك لأن يعمر جيب الأستاذ فكري بالجنيهات وحجرته في الفندق بفاخر الطعام والشراب، ولو كان «الوحي يباع لكان اشترى له منه ملء زكايب!».

أجل، أنى للوحي أن يهبط وللهدوء أن يتوفر والممثلة الأولى في الفيلم، ميمي كمال، تطارد بمغازلاتها السخيفة الأستاذ فكري، وتضيّق عليه الخناق والحصار عله يكتوي بنار حبها فيكتب لها الدور اللائق بها، دوراً منسوجاً من خيوط الشِعر لا من خيوط الخيش!

أهو تأليف أم إبداع أم «خلع ضرس» ذاك الذي يُطالَب به الأستاذ فكري؟ ومن أنى له أن يعرف الهدوء والسكينة ومخرج الفيلم نفسه، الأستاذ جلال، لا يني يصدع رأسه بقصص من يطاردهن من النساء؟ لقد ظن الأستاذ فكري، بعد أن تخلص من أبي النجف وميمي كمال، أنه واجد الهدوء، مستطيع الكتابة. ولكن ها هو ذا جلال يقطع عليه خلوته و«سلسلة أفكاره» ليروي له قصة مطاردة طويلة امتدت عدة كيلو مترات وأنهكت قواه وأوجعت مفاصله في إثر فتاة ممشوقة القوام «لا يدانيه في الدنيا كلها غير قوام إستر وليامز»!

والواقع أن قصة المطاردة هذه انتهت بأن تكون طامة الطامات. إذ بينما كان المخرج يتابع روايته للمطاردة الطويلة إذا بالفتاة ذات القوام الممشوق تظهر على شاطئ سيدي بشر وتلقي بنفسها في البحر من فوق صخرة عالية، فتبادر إلى ذهن الأستاذ فكري أنها تريد الانتحار فيلقي بنفسه في إثرها يريد إنقاذها، هو الذي لا يعرف السباحة، ويشرف على الغرق لولا أن انتشلته الفتاة التي تكشفت عن أنها سباحة ماهرة بقدر ما هي مشّاءة متمرسة.

وتتوطد الصلة بين الفتاة درية وبين الأستاذ فكري، فيقرر الزواج منها رغم عدائه المسبق لفكرة الزواج:

درية: أقدّرت نتيجة هذا الحب؟ أتعرف عاقبته؟

فكري: الزواج... وسنعلنه على الناس غداً...

درية (في صيحة): هذا جنون!

فكري: شأن كل انتحار...[١]

ويصارح فكري المخرج جلال بعزمه على الزواج ولا يكتمه أنه متشائم بعض الشيء من الخطوة التي هو مقدم عليها. ولكن هذا الأخير يطمئنه إلى أن الحياة الزوجية توفّر لرجل الفكر من الهدوء والصفو والرعاية ما لا توفره حياة العزاب:

جلال: لا تتشاءم! فكّر في عش الزوجية الجميل!

فكري: على ذكر العش... هل تعتقد أن الوحي يستطيع أن يبيض ويفقس ويفرخ في عش الزوجية؟

جلال: من هذه الناحية اطمئن كل الاطمئنان... سوف تجد حياتك قد انتظمت وبيتك قد خيّم عليه الهدوء... تجلس إلى مكتبك تكتب الساعات كما تشاء، دون أن يعكر عليك أحد صفاءك... لأن زوجتك وحارسة معبد فكرك واقفة على الباب بالمرصاد... إذا حدثت ضجة منعتها من الوصول إليك، وإذا سمعت همسة خافت أن تبلغ أذنيك... إنها هي التي ستحتضن طائر وحيك بذراعيها لتحميه من الهرب أو الشرود وتمسح على ريشه بيدها الحريصة وتجعله يألف عش الزوجية ويجعل منه عشه الدائم.

فكري: هذا حلم!... ثق أني لو كنت وجدت مثلها لتزوجت منذ زمن طويل![٢]

---

١ ـ **العش الهادئ**، سلسلة «الكتاب الفضي»، ص ٧٥.

٢ ـ المصدر نفسه، ص ٩٢ ـ ٩٤.

وقطعاً لكل سوء تفاهم في المستقبل يصارح فكري خطيبته درية بما ينتظره منها:

فكري: أليس الوحي من لوازم عملي؟

درية: بالتأكيد.

فكري: هذا الوحي بأجنحته الرقيقة أين يهبط؟

درية: أين؟

فكري: في عش... لا بد له من عش...

درية: طبيعي.

فكري:عش الوحي يجب أن يكون عندي هو عش الزوجية، وعش الزوجية هو عش الوحي!

درية: اطمئن. سأجعل الوحي لا يفارق العش!

فكري: بماذا؟

درية: ما الذي يحبّه الوحي؟

فكري: الهدوء.

درية: سأفرش له البيت بالهدوء.

فكري: أوَتعرفين متى يهرب الوحي؟

درية: متى؟

فكري: إذا سمع صوت مناقشات ومشاجرات.

درية: لن يسمع. ستكون أعصابي في ثلاجة صيفاً وشتاء، وستكون على فمي الابتسامة صباحاً ومساء... لن يعرف وجهي العبوس، ولا جبيني التقطيب، ولا ملامحي التجهم، ولا شفتاي التبرم، ولا ضميري القلق، ولا روحي الحيرة[٣]...

فكري: ولا قلبك الغيرة؟

٣ ـ وبكلمة واحدة، إن درية تعد بأن تكون «تمثالاً من الفضة» على مكتب فكري، تماماً كما يتصور الحكيم المرأة المثلى.

دربة: الغيرة؟ ممن؟ من ماذا؟

فكري: من كلام مع ممثلة... من خطاب معجبة... هذه الأشياء الداخلة في أعمال المهنة ولا يمكن تفاديها ولا تحاشيها ولا الخلاص منها.

درية: أأنت إلى هذا الحد ضعيف الثقة بعقلي!

فكري: عقلك مهما يكن هو عقل امرأة...

درية: إني حقاً امرأة... ولكني لست كالأخريات!

فكري: كل امرأة تقول عن نفسها ذلك...

درية: سترى... وستعرف... وستتأكد...

فكري: واثقة؟

درية: كل الثقة[٤].

لقد قالها الحكيم مرة: إنه يخشى أن يتزوج لأن «المرأة لن تتغير، إن شؤون الفكر عندها شيء مخيف»[٥]. وها هو ذا فكري قد تزوج، فماذا كانت النتيجة؟ وأين العش الهادئ الموعود؟ هوذا نموذج يومي:

درية (من الداخل): ارحموني ياناس! ارحمني ايها الزوج... عاوني... ساعدني... أنا مت... انتهيت... تحطمت أعصابي... أعصابي...

فكري (وهو منكب على ورقة): أف! هذا البطل!

درية (من الداخل): لكل شيء آخِر... لم أعد أحتمل... لا أستطيع المقاومة... لا أستطيع...

---

٤ ـ **العش الهادئ**، ص ١٠٣ ـ ١٠٥. ولنلاحظ أن هذا الحوار، بالرغم من طابعه الكوميدي، مشحون إلى حد التفجّر بالأيديولوجيا الحكيمية. فالمرأة التي حلّت بها لعنة نوعها لا تملك من خيار إذا ما تطلعت إلى تجاوز شرطها غير أن تحاول الانفصال عن نوعها. إنها امرأة. هذه حقيقة بيولوجية لا تستطيع لها نفياً، ولكن تستطيع بذاتها أن تكون نفياً لنوعها: إنها لن تكون كالأخريات، إنها ستتفرّد، وبتفرّدها ستنجو بنفسها من اللعنة. ولكن السؤال الذي لا ينِي الحكيم يحرجها به هو: هل يستطيع الكائن النوعي فكاكاً من إسار ماهيته النوعية؟

٥ ـ **من البرج العاجي**، ص ١٩٨.

فكري (يبحث في ورقه): كيف أختم الفصل الثالث؟.. البطل أرسل إلى البطلة رسالة غرام...

درية: (تظهر منهوكة القوى): ألا تسمع ما أقول؟

فكري (وهو غارق في ورقه): ماذا تقولين؟

درية: طبعاً لم تسمع شيئاً كما هي العادة... غارق في هذا الورق... أرجوك... أرجوك... التفت إلي لحظة... ارفع رأسك قليلاً... انظر إلي... انظر إلي...

فكري (بدون أن يرفع رأسه): أنظر إليك؟ لماذا؟

درية: لترى وجهي... لأني سأموت...

فكري (شارد الذهن): متى؟

درية: متى؟ أنت لا تعقل الآن ما تقول؟

فكري: ماذا قلت؟

درية: لا تشرد. أرجوك. اصغ إلى كلامي. ثق أني سأموت حتماً إذا استمر الحال هكذا ليلة أخرى... إني لم أنم... لم يغمض لي جفن منذ أسبوعين كاملين... التيفوئيد كما تعلم يحتاج إلى تمريض دقيق، وطفلنا الآن في مرحلة الخطر، وقواي لم تعد تحتمل السهر عليه بمفردي... لقد وعد الطبيب بأن يرسل إلينا ممرضة تعاونني... ولكنها لم تحضر حتى الآن... أرأيت كربي؟ أرأيت بلوتي؟ إنها لم تحضر... لم تحضر...

فكري: لم تحضر.

درية: نعم... كما ترى... لم تحضر حتى هذه اللحظة...

فكري: من هي؟

درية: الممرضة.

فكري: أي ممرضة؟

درية: أأنت معي بعقلك؟ يا لمصيبتي بك... يا لكارثتي بمثلك... فيمَ تفكر الآن إذن؟

فكري (بغير انتباه): في الفصل الثالث...

درية: في الفصل الثالث؟ آه... آه... على بختي الأسود![6]

حقاً إن المرأة لن تتغير. إن شؤون الفكر عندها شيء مخيف، ولا ترى فيه غير «ضرّة» لها:

درية: هذا الورق... هذا الورق الذي أكرهه وأمقته وأود لو أمزقه وأحرقه... أحرقه...

فكري: تحرقين فني؟

درية: فلتسمّه أنت فنك... ولكني أسمّيه عبثك. أنت تعبث بآلام الغير، وأنت تصنع منها هكذا مادة قصص ومسرحيات... أنت رجل لا قلب له... أنت تعيش على مصائب الناس!... تستغل نكباتك ونكبات أقرب الناس إليك...

فكري: أوَليس هذا سر شقائنا بهذه المهنة؟... إننا نعطي الفن كل شيء كما ترين...

درية: نعم... كل شيء... حتى ذاكرتك، فإنك تنسى أحياناً أهلك وأطفالك... وحتى انتباهك... فإنك تشرد بذهنك عنا وعن نفسك...

فكري: كل شيء فينا مباح لهذا الفن الملعون... إننا عندما نعطي الناس عملاً فنياً، لا نعطيهم فقط عصارة ذهننا، بل مشاعرنا وتجاربنا ودموعنا وضحكاتنا... وكل شخصيتنا وكل ذرة من حياتنا...[7]

ولن نطيل على القارئ: إن الوحي قد طار وهجر عش الزوجية! وعبثاً يحاول جلال، مخرج المسرحية، أن يحثّ فكري على إنجاز الفصل الثالث! إن قلع الضرس أهون على فكري من إنجاز هذا الفصل! وكيف ينجزه وقد تحولت زوجته إلى «دبّور» يطرد بأزيزه الثاقب للآذان، المحطم للأعصاب، طائر الوحي!

---

٦ ـ **العش الهادئ**، ص ١١٣ ـ ١١٤.

٧ ـ المصدر نفسه، ص ١١٧ ـ ١١٨. ولنلاحظ بالمناسبة أن الموقف الكوميدي لا يحتمل مثل هذا «التفلسف»، ولكنها شخصية الحكيم الطاغية!

وليت الأمر وقف عند هذا الحد! فها هي ذي الممرضة تعلن عن قدومها أخيراً بعد أن طال انتظارها، وها هو ذا فكري يمنّي نفسه ويعللها بالآمال: «أين أنت أيها الوحي؟... تعال ولا تخف... ها قد صرنا وحدنا... والهدوء شامل!». ولكن ها هي ذي بدرية تدلف إلى الحجرة من جديد وتهمس في أذن زوجها بأن الممرضة «حامل في الشهر الأخير... بل على وشك الوضع... وربما جاء المخاض الليلة!». وبالفعل يجيئها المخاض في الليلة ذاتها، وتضع طفلها حتى قبل أن يتاح الوقت لنقلها إلى المستشفى. وفي اللحظة التي يتعالى فيها بكاء المولود، يدق جرس الهاتف، فيتناول فكري السماعة، ويسدل الستار عليه وهو يقول: «جلال! ماذا تريد؟ تطمئن على وضع ختام الفصل؟ لا ياسيدي لم أضع شيئاً حتى الآن.. شخص آخر هو الذي وضع...».

وهذه العبارة التي تنتهي بها المسرحية هي، بالرغم من طابعها الهزلي المضخّم، خير نهاية أيضاً من وجهة نظر الحكيم للصراع بين الفنان والمرأة.. إن الفنان إذا ما ربط مصيره بامرأة ما استطاع أبداً أن «يضع». وبالمقابل، إن المرأة هي التي «ستضع». والسقف الواحد لا يتسع لأكثر من عملية وضع واحدة: إما الفنان وإما المرأة. والقضية لا اختيار فيها: إذا ما التقى الفنان والمرأة تحت سقف واحد فإن الثانية هي التي «ستضع». ذلكم هو ناموس الكون والحياة. ولا فكاك من هذا الناموس إلا إذا رفض الفنان من الأساس أن يجمعه والمرأة سقف واحد[8]. ولا فرق في ذلك بين بجماليون والأستاذ الفكري أو بين جالاتيا ودرية، رغم الفارق الكبير بين التراجيديا والكوميديا، لا لشيء إلا لأن عنان، الزوجة التي تقدِّم مخاض زوجها الفنان على مخاضها، هي امرأة مستحيلة الوجود.

٨ ـ وهذا ما فعله محسن مع ساشا شوارتز وراهب الفكر مع فتاته والحكيم مع ناتالي!

جريمة الفن

بمسرحية **يا طالع الشجرة** التي صدرت عام ١٩٦٣ افتتح الحكيم سلسلة تجاربه الجديدة في الفن المسرحي، تلك التجارب التي حلا لبعض النقاد أن ينسبها (خطأ) إلى الاتجاه اللامعقول في الأدب العالمي الحديث.

وقد أثارت المقدمة التي قدّم بها الحكيم لمسرحيته هذه من الجدل بين النقاد بقدر ما أثارته المسرحية نفسها. ونحن بدورنا لا نرى بداً من البدء بالمقدمة أملاً بأن نستخلص منها كلمة السر التي يمكن بها، على ما نعتقد، فتح مغاليق المسرحية التي بدت لأكثر من ناقد وقارئ عويصة مستعصية.

إن أول ما يقرره الحكيم في هذه المسرحية هو أنه استلهمها من التراث الشعبي والفن الشعبي والمعتقدات الشعبية. وقد يخيل للقارئ أن في هذا الكلام التباساً أو تناقضاً، نظراً إلى أن **يا طالع الشجرة** اشتهرت بأنها أول مسرحية لامعقول في الأدب العربي، فكيف أمكن لها، والحالة هذه، أن تكون «لامعقولة» النزعة، أي محتذية حذو الاتجاه الجديد الذي ظهر في أوروبا في الخمسينات من هذا القرن متمثلاً بأونسكو وبيكيت وآداموف، وأن تكون في الوقت نفسه «شعبية المنبع والإلهام»؟

الحق أن الحكيم هو نفسه أول من يلفت النظر إلى هذا التناقض... ولكن لكي ينفيه، فهو يزعم أن المنبع الرئيسي لفن اللامعقول هو الفن الشعبي المصري والعربي:

«إذا كانت السمة الظاهرة في الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح.. إلخ.. هي التعبير عن الواقع بغير الواقع، والاتجاه إلى اللامعقول واللامنطقي في كل تعبير فني وابتداع التجريد في الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة... فإن

كل ذلك قد عرفه فناننا القديم والشعبي على أرض بلادنا منذ القدم»[1].

وكدليل على هذه «الأطروحة» يستشهد الحكيم بموال شعبي مصري ـ أخذ منه بالأصل عنوان المسرحية ـ يقول:

يا طالع الشجره

هات لي معك بقره

تحلب وتسقيني

بالملعقة الصيني

ثم يتساءل: «هل لهذا الكلام معنى؟... ما هو المعنى الذي يمكن أن يكون له؟... ومع ذلك فإن أجيالاً من الأطفال والصبية قد رددوه وما زالوا يرددونه في بلادنا...».

وأما أن الحكيم استلهم في مسرحيته المصادر الشعبية، فهذا ما لا نشك فيه. بل لعله يجدر بنا، كما ارتأى ذلك لويس عوض[2]، أن نسقط من حسابنا كل ما ورد في المقدمة عن الفن الحديث واللامعقول ولا نستبقي منها غير اعتراف الحكيم بما للتراث الشعبي من فضل عليه في مسرحيته. وأما أن الحكيم كتب في **يا طالع الشجرة** مسرحية لامعقولة النزعة، فهذا نشك فيه، بل هذا ما ننفيه وينفيه معنا مضمون المسرحية ومنبعها الشعبي والحكيم نفسه.

ولنبدأ بالترتيب معكوساً:

إن الحكيم هو أول من يناقض نفسه في المقدمة عينها وينفي صفة اللامعقول عن مسرحيته باعترافه بأن ما حاوله من تجديد في **يا طالع الشجرة** لا يعدو أن يكون أكثر من حالة من حالات «القلق والبحث والتنقيب عن الأسلوب». فكل شيء دخل اليوم المخبر للبحث وللكشف: العلم والفن على حد سواء. هو العصر ومأساة العصر، بما في ذلك مأساة الفنان نفسه الذي قد يطرق ملاك الموت بابه ليقول له «إنك انتهيت» مع أن بحثه لم ينتهِ ولا يمكن أن ينتهي.

---

١ ـ **يا طالع الشجرة**، المقدمة، مكتبة الآداب بالقاهرة، ص ١٥.

٢ ـ **دراسات في النقد والأدب**.

وإلى مثل هذا الرأي عاد الحكيم، في التعقيب الذي أضافه إلى مسرحية **الطعام لكل فم**، ليؤكد أن اللامعقول لا يعدو في نظره محاولة للتجديد في الفن والوصول إلى مزيد من حرية التحرك فيه.

ولعل الضجة التي أثارتها مسرحية **يا طالع الشجرة** بمجرد ظهورها والسيل الجارف من المقالات والتعليقات الذي قوبلت به كان السبب الحاسم في اضطرار الحكيم إلى التراجع والاعتراف بأنه لم يكتب مسرحية «لامعقولة»، وإنما هو وحده الذي يتحمل وزر هذه التسمية، وأن كل ما يصدر عنه إنما يصدر تحت سيطرة عقله، وأن اللامعقول ليس معناه عنده أنه موقف ضد العقل، وأنه ينبغي التمييز بين مسرح اللامعقول ومسرح العبث لأن «مسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون معاً، في حين أن مسرح اللامعقول هو عمل يتعلق بالشكل فقط. بل إن فن العبث يبتدئ فعلاً وينبع أصلاً من المضمون: من فكرة أن العالم عبث، لينتهي إلى الشكل العبثي الملائم لهذا المضمون... أما في حالتي فإن اللامعقول عندي هو وضع العالم المعقول في إطار اللامعقول...»[٣].

هذا الإطار اللامعقول للعالم المعقول سبق للحكيم تحديده في مقدمته لـ **يا طالع الشجرة**. فهو، كما يسميه، تداخل «العلاقات التشكيلية والتركيبية فوق خشبة المسرح بين أشخاص ومواقف وأزمنة وأمكنة وأصوات يتداخل بعضها في بعض تداخلاً مادياً كما تتداخل الألوان والخطوط والأشكال في التصوير الحديث»[٤].

وليس الهدف من هذه العلاقات المتداخلة فوق خشبة المسرح بين الواقع واللاواقع، بين المعقول واللامعقول، إلا أن «تخرج في النهاية حقيقة واحدة»، هي الحقيقة التي أرادها العقل ولا شيء غير العقل.

وإذا لم نجد في كل هذه التوكيدات ما يشفي غليلاً ويقطع بيقين، فإن أمامنا الاعتراف الذي أدلى به الحكيم لسعد أردش، مخرج **يا طالع الشجرة**، وهو اعتراف قاطع باتر:

---

٣ ـ **الطعام لكل فم**، التعقيب، مكتبة الآداب بالقاهرة، ص ١٩٠ ـ ١٩١.

٤ ـ **يا طالع الشجرة**، المقدمة، ص ٣١ ـ ٣٢.

«تعرف يا سعد... أنا قبل ما أشوف إخراجك للمسرحية كنت فاكر نفسي عملت لامعقول، إنما لما شفت إخراجك تأكدت أني لم أتغير، وإني لا أزال توفيق الحكيم...»[٥].

ذلكم هو النفي الأول للامعقولية **يا طالع الشجرة**. أما النفي الثاني فهو، كما قلنا، منبعها الشعبي. فهل صحيح، كما يدعي الحكيم، أن موال **يا طالع الشجرة** الذي يتغنى به الصبية من أجيال وأجيال لا معنى له؟ وكيف غاب عن ذهن الحكيم ما في هذا الموال من أحلام، هو المبدع للغة الأحلام؟ ترى هل السبب في ذلك أن أحلام الموال هي أحلام فقراء؟ أحلام آدميين قضى عليهم شظف العيش بألا يكون لهم حلم غير الطعام والشراب؟ حلم ببقرة عجيبة تدر لبناً عجيباً يغني عن كل طعام وشراب ويُسقى بملعقة عجيبة، فاخرة الصنعة، كتلك الآنية الخزفية الصينية الفاخرة التي لم يُقدَّر لغير الأغنياء على هذه الأرض امتلاكها؟

كلا. قد يكون الأدب الشعبي اختار لنفسه في بعض الأزمان أشكالاً «لامعقولة» لأحلام «لامعقولة» تحت ضغط ظروف «لامعقولة». وقد يكون بذلك أعطى الفن الحديث منبعاً ثراً لا ينضب. ولكن هذا لا يعني بحال من الأحوال أن الأدب الشعبي «لامعقول» أو لا معنى له. وكذلك هي حال الأعمال الفنية التي تريد استلهامه، ولاسيما إن كان صاحبها ذا باع طويلة في استلهام الأدب الشعبي شأن توفيق الحكيم.

وكما أن توفيق الحكيم لم يكتب مسرحية لامعقولة، كذلك فإنه لم يكتب مسرحية شعبية. وكما أنه لم يقتبس عن المسرح اللامعقول غير شكليته، كذلك لم يقتبس عن الأدب الشعبي غير بعض زخارفه ورموزه. إن المسرحية التي كتبها الحكيم مسرحية حكيمية خالصة، بل نموذجية في حكيميتها. وهنا بالضبط يكمن النفي الثالث: المضمون. وهذا ما سنأخذ على عاتقنا مهمة تفسيره. وسوف نؤكد من الآن أن الحكيم، وكما أقر لسعد أردش، هو هو لم يتغير ولم يتحول، شاباً وكهلاً وشيخاً، وأن صفقته مع مفيستو الفن هي الصفقة التي كرّس

٥ ـ سعد أردش: تجربتي مع مسرح الحكيم، مجلة الهلال، شباط ١٩٦٨، ص ١٢١.

لها حياته كلها، بل سوف نقول من الآن إن **يا طالع الشجرة** ليست في حقيقتها إلا **بجماليون** في أسطورة عصرية، أي أسطورة في عصر لم يعد يقبل الأساطير، ومن هنا كان من شبه المحتوم أن تتلبس شكلاً «لامعقولاً» أو «مخبرياً».

تنفتح المسرحية على المحقق، الذي رأى بعض النقاد فيه رمز العقل المغرور بنفسه، العاجز عن تخطي القشرة اللامعقولة لينفذ إلى لب الوقائع، وهو يستجوب الخادمة في حادثة اختفاء سيدتها. فقد خرجت السيدة، أو الزوجة بهانة، قبل ثلاثة أيام لشراء بكرة جديدة من خيط الغزل لتنسج بها ثوباً صغيراً لبنتها ولم تعد:

المحقق: بنتها؟

الخادمة: نعم... بنتها بهية.

المحقق: وأين هي بنتها بهية؟

الخادمة: لم تولد...

المحقق: لم تولد؟... ومتى ستولد؟

الخادمة: لن تولد.

المحقق: وكيف تعرفين أنها لن تولد؟

الخادمة: كانت ستولد من أربعين سنة، ولكنها لم تولد.

المحقق: ما دامت قطعت الخلف، ولم تلد، ولن تلد... فلماذا تنسج ثوباً لبنتها التي لم تولد ولن تولد؟

الخادمة: إنها تراها ولدت كل يوم، وتولد كل يوم[٦].

وليست بهانة هي وحدها التي تحلم بأن تلد بنتاً لن تولد أبداً، بل زوجها أيضاً، السيد بهادر، يحلم بأن يلد هو الآخر، أو بالأحرى أن يستولد «شجرة» عجيبة، شجرة «في الشتاء تطرح البرتقال.. وفي الربيع المشمش.. وفي الصيف التين.. وفي الخريف الرمان». وقد لا تكون «شجرة» بهادر العجيبة هذه أكثر

---

٦ ـ **يا طالع الشجرة**، ص ٣٩ ـ ٤٠.

قابلية للولادة من «بنت» بهانة، ولكن كما أن بهانة لا تعيش إلا على حلم إنجاب بهية، كذلك فإن بهادر لا يعيش هو الآخر إلا على حلم إنجاب الشجرة العجيبة لثمرها العجيب.

العالم الذي يعيش فيه كل من بهانة وبهادر عالم أخضر اللون. فالحلم هو على الدوام أخضر. بهانة لا ترتدي غير الأخضر من الثياب، وأخضر هو الثوب الذي تنسجه أبد حياتها لبهية التي لن تولد. وبهادر أينما أجال طرفه من الكون، لا يرى غير السحلية الخضراء، «الشيخة خضرة» التي اختارت مسكناً لها أسفل جذع شجيرة البرتقال في حديقة منزل بهانة وبهادر، التي لا تتجاوز مساحتها شبراً من الأرض، والتي فيها يقضي أيام حياته يعزق ويسمّد. شجيرة هزيلة الجذع والجذور، مصفرة الأوراق على الدوام، لا تكاد تحمل ثمرات من البرتقال الأخضر الصغير في حجم البندقة حتى تسقطه الريح «الساكنة». ولكنها رغم ذلك كله شجيرة صامدة، تحمل معها أملاً متجدد الاخضرار بأن تثمر ذات يوم ثمرها العجيب، وذلك ما دامت السحلية الخضراء، رمز البركة والخصب، قد اختارت لها مسكناً لها في أسفل جذعها.

لكن أن يكون كل شيء أخضر في عالم بهادر وبهانة، فليس هذا معناه أن عالمهما واحد. فوحدة الوجود ليست مذهب العالم، ما دام في العالم بهادر وبهانة، أي رجل وامرأة، كائنان يجمعهما رابط مشترك: الرغبة في الخلق والإنجاب، ويفصلهما عداء مستحكم: طبيعتهما. أداة الخلق عند المرأة هي الرحم، ورحم الرجل هي دماغه. وبديهي أن خلق الرجل، في نظر توفيق الحكيم، هو الأسمى: فالمرأة لا تحتاج، كيما تخلق، إلى أن تتجاوز نفسها، وإنما هي خالقة بحكم طبيعتها وبحكم قوانين الطبيعة؛ أما الرجل فلا يخلق إلا بتجاوزه نفسه، بخيال العلم أو الفن. وبقدر ما أن الرجل والمرأة خالقان، فإنهما متنافسان. ومن هنا بالتحديد كانت ثنائية عالمهما، وفي المقام الأول ثنائية لغة هذا العالم. فليس كبهادر وبهانة زوجين متفاهمين، ولكن ليس كمثلهما كائنين لامتفاهمين، إذ إن التفاهم الوحيد الذي يمكن أن يقوم بينهما هو اللاتفاهم:

المحقق (وهو يحقق في اختفاء بهانة): والعلاقة بين الزوجين؟

الخادمة: العلاقة؟

المحقق: نعم... هل كانت بينهما مشاجرات مثلاً أو مشاحنات أو خلافات...

الخادمة: أبداً... أبداً... منذ وجودي هنا لم أرهما قط اختلفا على شيء...

المحقق: لم يختلفا قط؟

الخادمة: ولا مرة.

المحقق: ولكن الحال بين الزوجين لا يخلو من...

الخادمة: إلا الحال بين هذين الزوجين!

المحقق: أهما إلى هذه الدرجة...

الخادمة: نعم... في غاية الوفاق... أتريد أن ترى بعينيك كيف يعيشان؟

المحقق: بالطبع أريد.

الخادمة: انظر هناك وأنت تراهما...

(تظهر الزوجة وهي في نحو الستين، شعرها أشيب وثوبها أخضر، وتأخذ في شغل الإبرة تنسج ثوباً وتلتفت إلى النافذة المطلة على الحديقة).

بهانة: اطلع يا بهادر! اترك شجرتك الآن وادخل! الجو رطب.

بهادر (وهو يدخل حاملاً أدوات الحديقة): أعرف... عندما تبدأ الرطوبة في الجو تدخل الشيخة خضرة مسكنها... لكن الذي لا أعرفه هو أن الرياح اليوم ساكنة، ومع ذلك تسقط بعض ثمار البرتقال!... ما الذي أسقطها؟

بهانة: أنا التي أسقطتها... كانت أول ثمرة... وأنا التي أسقطتها بيدي... لم يكن وقتئذ يريدها... بسبب الفقر... قال لي: اصبري لا تربكيني الآن بالخلف.

بهادر: وهذا هو الذي يربكني حقاً: أن تكون الرياح ساكنة ومع ذلك...

بهانة: ومع ذلك سمعت كلامه، وفعلتها... فعلتها بنفسي... وهبّت رياح السعد بعد ذلك... وأنشأنا هذا المنزل الصغير وهذه الحديقة...

بهادر: هذه الحديقة لا تتعرض لمساقط الرياح... ومع ذلك عندما أزهرت شجرة البرتقال خفت على الزهر... لكن الله سلم ولطف...

بهانة: نعم... الله سلم ولطف، واجتزنا أيام الفقر... وعندما جاء الفرح طلبنا الخلف.. لكن هيهات! إنه السقط الأول ولا شك... كان قد أثّر في رحمي... نعم هو السقط الأول!

بهادر: نعم... هذا السقط الذي حدث ليس على كل حال بشيء ذي بال... إنه لا يعدو أن يكون ثلاث أو أربع ثمرات من البرتقال الصغير في حجم البندقة...

بهانة: كان السقط في الشهر الرابع... كانت البنت قد تكونت وصارت في حجم الكف... إني واثقة من ذلك...

بهادر: نعم... إني واثق من ذلك، لأن الأغصان كانت تتحرك ببطء شديد... والثمار قوية متماسكة كأنها مصمّمة على البقاء والنمو...

بهانة: النمو... نعم... يا ليتني تركتها للنمو... هل تعرف يا عزيزي لو كنت تركتها للنمو ما الذي كان سيحدث؟

بهادر: أعرف ما يحدث جيداً... كلما ازداد النمو اشتدت الحاجة إلى التغذية الجيدة...

بهانة: نعم. التغذية الجيدة... وهذا ما كان يشغل بالنا في ذلك الوقت...

بهادر: وهذا ما يشغل بالي الآن.. لكي تنمو الثمار نمواً عظيماً لا بد من تسميد الشجرة بالسماد الجيد...

بهانة: إني واثقة من نموها العظيم... ما رأيك في ثوبها الأخضر... هذا الذي نسجته لها بيدي؟.. ألم يكن بديعاً على جسمها الصغير؟!

بهادر:جسمها الصغير يكسوه دائماً هذا الثوب الأخضر... صيفاً وشتاءً...

بهانة: نعم... نعم يا عزيزي... ما أجمل بهية في ثوبها الأخضر!

بهادر: إنها رائعة حقاً الشيخة خضرة!

بهانة: نعم.. إنها رائعة حقاً بنتي بهية!...

بهادر: نعم... نعم...

بهانة: نعم... نعم...[٧]

هذه اللغة الفصامية، أو بالأحرى اللالغة، هي اللغة الوحيدة التي يمكن أن يتحاور بها كائنان كتبت عليهما، أونطولوجياً، استحالة الحوار. وبهادر وبهانة رفعا درجة الاستحالة هذه إلى المطلق. فهما ليسا مجرد زوج وزوجة، رجل وامرأة، دماغ ورحم. وإنما هما أيضاً تجسيد لعقم عضال لا برء منه. بهادر دماغ عقيم، وبهانة رحم عقيم. وبالتوازي مع عقمهما يتحول وهم الإنجاب عندهما إلى ضرب من التثبيث المرضي fixation في لغة علماء النفس. فكل ما في الوجود عند بهانة بهية، وكل ما في الوجود عند بهادر شجرة البرتقال:

المحقق: ماذا تعرفين عن أحوال المختفية؟

الخادمة: كل عقلها في بنتها.

المحقق: وسيدك؟... بهادر أفندي؟... ما رأيك فيه؟

الخادمة: كل عقله في شجرته[٨].

ولكن أن يكون بهادر وبهانة عقيمين، فليس يعني هذا أنهما متساويان في عقمهما. فبهانة رحم عقيم مطلق العقم بحكم نواميس الطبيعة بالذات. فهي في الستين من العمر، وقد كان تحديها لنواميس الطبيعة في شبابها سبب عقمها الدائم. فقد كانت حملت من زوجها الأول قبل أربعين سنة، لكنها أسقطت ثمرتها الأولى بسبب الفقر، وهذا الإسقاط الأول أعطب رحمها إلى الأبد. من هنا فإن مأساتها بسيطة بقدر ما هي طبيعية، وغير قابلة بالتالي لأي نوع من أنواع التطور، ولا يمكن أن تنطوي على أية مفاجآت. إنها عقيم وكفى. وعقمها هذا إدانة نهائية لها كأنثى وكطبيعة. ومن ثم، إن بهانة لا تصلح، مهما بدت مأساتها مأساوية، إلا أن تكون موضوعاً لها لا ذاتاً. وكذلك هو دورها في المسرحية. فموجوديتها في **يا طالع الشجرة** موجودية في ذاتها، لا موجودية لذاتها. تُسأل ولا تَسأل. مفعولية، لا فاعلية. وكل

٧ ـ **يا طالع الشجرة**، ص ٤٥ ـ ٥٣.

٨ ـ المصدر نفسه، ص ٤١ ـ ٤٢.

دورها أن تختفي أو أن تُقتل، وأن تكون، حتى في موتها، سماداً لحياة غيرها.

وعلى العكس من ذلك مأساة بهادر. فهي تدور في دماغه، لا في أحشائه. وعقمه ليس مرده إلى أسباب طبيعية، بل إلى «أسباب فلسفية». من هنا، ومهما بدا هذا العقم مطلقاً، فإنه يظل قابلاً للتجاوز، ويظل معه الأمل بالإنجاب مشروعاً. وبهادر مدرك لتفوقه هذا علي بهانة. فحياتها في نظره «كانت عبثاً» و«بلا معنى» و«لم تعش إلا على وهم الأمومة». ومن هنا سيبيح لنفسه أن يعاملها لا ككائن إنساني له، ككل كائن إنساني، «معناه في داخل كيانه ذاته»، بل كموضوع، كشيء لا يأخذ من معنى إلا بقدر ما يكون وسيلة لغاية أسمى منه. ولئن قلنا عن **يا طالع الشجرة** إنها مسرحية حكيمية مئة بالمئة، فهذا بالضبط لأن «الفرض الذهني» الذي تقوم عليه من أول سطر إلى آخر سطر فيها هو أن قدر بهانة أن تكون لعبة بهادر، لأنها امرأة ولأنه رجل، ولأنها رحم ولأنه دماغ، ولأنها طبيعة وهو ذاتية وداخلية، وبكلمة واحدة، لأنها حقل تجاربه وأداتها وسمادها معاً.

ولكن ما سر عقم بهادر؟ الحق أن بهادر مر في حياته المديدة بمرحلتين رئيسيتين، وكان في كلتا المرحلتين تلميذاً مجتهداً على مقعد مدرسة توفيق الحكيم.

كان بهادر، قبل أن يتزوج ويتقاعد ويكرس أيامه كلها لاستنبات الشجرة ثمرَها العجيب، يعمل مفتشاً في القطارات. والقطار عند الحكيم هو على الدوام تقريباً رمز: رمز الحياة[٩]. و«مفتش القطار هو الوحيد بين الركاب الذي لا يعرف القلق والاضطراب لتأخر القطار أو وصوله أو عدم وصوله». ركاب القطار يقلقهم تأخر القطار أو عدم وصوله، لأن لهم أعمالاً ولأنهم على موعد ولأنهم يريدون الوصول أو السفر، وبكلمة واحدة لأنهم أحياء. أما مفتش القطار فهو لا يعرف شيئاً من قلق الركاب، لأنه ليس راكباً مثلهم. إنه في القطار من غير أن

٩ ـ القطار يلعب في الأدب المصري عموماً دوراً لا يلعبه في أدب أي قطر عربي آخر. ولعل هذا راجع إلى طبيعة وادي النيل بالذات. فالقطار هناك وسيلة حياة يومية، وهو يربط أجزاء الجسم الحي واللاصحراوي من مصر بمثل ما يربطها به النيل العظيم نفسه تقريباً، وبالتوازي معه.

يكون في القطار. إنه في الحياة من غير أن يكون في الحياة. حي من غير أن يعرف قوانين الحياة في الأجسام. وبكلمة واحدة: إنه الإنسان الأعلى وقد استبدل برجه العاجي بقطار. وكما أن الإنسان الأعلى الحكيمي ينظر من برجه الشاهق الارتفاع بازدراء إلى قلق دود الأرض ودبيب آماله وآلامه، كذلك ينظر مفتش القطار بازدراء، أو على الأقل بلامبالاة، إلى قلق الركاب وتحرّقهم للوصول إلى محطة بعينها. إن ما يهمه ليس حركة الركاب، بل حركة القطار نفسه. وهو لا يرى المحطات واحدة واحدة، بل المحطات في جملتها. وبعبارة أخرى، إن امتيازه على الركاب أنه يرى «الحقيقة كاملة». ومن هنا كان اطمئنانه الدهري، اطمئنان «من يركب القطار دون انتظار لمحطة الوصول»، اطمئنان ذلك الشيخ الذي روى قصته الفيلسوف الصيني لي هتز والذي أعطي الحكمة وأعطي العين «التي ترى الأشياء في جملتها لا في جزء منها، في تعاقبها لا في وقوفها»[10].

ولكن المشكل مع بهادر، مفتش القطار، أنه بدأ، رغم ناسوته العلوي، يسأم. خمسة وثلاثون عاماً قضاها في القطار الذي «لا يعرف ما هو السأم» ولا يعرف غير «السير... السير... السير». ومن قبل أن يسأم بهادر، سئم بجماليون: «الخلق...الخلق». ولكن سأم بهادر هو، بعكس سأم بجماليون، سأم من يريد الوصول لا سأم من وصل. خمسة وثلاثون عاماً قضاها بهادر في القطار وهو يطلب «الشجرة» ولا ينالها. ورغم كل ادعاءاته بصدد ناسوته العلوي، فقد كان، مثله مثل سائر البشر ومثل سائر الركاب، يحلم بالوصول إلى محطة «الشجرة». فإذا ما أنشد التلاميذ، وهم في رحلة مدرسية في القطار:

يا طالع الشجره

هات لي معك بقره

تحلب وتسقيني

بالملعقة الصيني

حرّف هو موّال الصِبية على هواه وأنشد وهو ما بين اليقظة والحلم:

---

١٠ ـ انظر الصفحة ٣٢ ـ ٣٣ من هذا الكتاب.

يا طالع الشجره

هات لي معك شجره

الشجرة؟ ولكن ما أكثر الأشجار التي يراها بهادر من نافذة القطار وهي تفرّ. أشجار حياته تفرّ، و«شجرته» لا تزال بعيدة المنال. بل قل إن شجرته تصبح أصعب منالاً أكثر فأكثر لأن أشجار حياته، سنوات عمره، تفرّ وتمضي بلا جدوى. إنه نفس مأزق **زهرة العمر**: الجري وراء سراب الأسلوب الفني من غير أن يكون للحياة نفسها أسلوب.

إن الإنسان الأعلى، كآلهة السماء، لا يمكن أن يكون فناناً. وإنسان لي هتز قد يكون حكيماً، لكنه لن يكون أبداً فناناً. والألم، لا تجريد الحكمة البارد، هو الذي يصنع الفنان. وما دام بهادر مفتشاً للقطار، فلن يعرف المعاناة. وإذا كان فعلاً يريد «الشجرة» فليس أمامه غير أن يهبط من سمائه إلى الأرض، وأن يغادر قطار التجريد إلى قطار الحياة، وبكلمة واحدة، أن يقطع هو الآخر لنفسه «تذكرة ركوب»، بعد أن كانت كل مهمته على مدى خمسة وثلاثين عاماً التدقيق في تذاكر الركاب. ومن هنا كان لقاؤه العجيب بالدرويش العجيب الذي ضبطه راكباً بلا تذكرة:

المفتش بهادر (للدرويش): أنت راكب من أي محطة يا سي الشيخ؟

الدرويش: لم أركب من محطة...

بهادر: تقصد أنك ركبت أثناء الطريق؟

الدرويش: طبعاً...

بهادر: كان القطار واقفاً أو متمهلاً؟

الدرويش: بل كان سائراً كالعادة...

بهادر: عجباً!... واستطعت أن تركب أثناء السير؟

الدرويش: طبعاً... مثل كل الناس...

بهادر: وأين تذكرتك؟

الدرويش (يخرج ورقته): تفضل!

بهادر (يطّلع عليها): هذه شهادة ميلاد...

الدرويش: شهادة ميلادي...

بهادر: ولكن أريد تذكرة ركوبك.

الدرويش: هذه تذكرتي التي أركب بها القطار[11].

شهادة ميلاد، تذكرة ركوب لقطار الحياة: هذه هي بالضبط التذكرة التي يحتاجها بهادر، مفتش التذاكر. تذكرة يركب بها القطار قاصداً محطة بعينها، لأن «من يركب القطار دون انتظار لمحطة وصول هو دائماً مطمئن»، والطمأنينة لا تنتج فناً. والمحطة التي ينبغي على بهادر أن يقصدها هي، كما يحددها له الدرويش، ضاحية الزيتون، حيث منزل السيدة بهانة واللون الأخضر والشجرة العجيبة:

بهادر: أنت رجل مبارك... مكشوف عنك الحجاب... هل تسمح لي بالجلوس قليلاً إلى جوارك؟

الدرويش: لا تلق أسئلة؟... ولكن اطلب مني ما تشاء!

بهادر: هل تعرف ماذا أطلب من حياتي؟

الدرويش (ينشد):

يا طالع الشجره

هات لي معك بقره

تحلب وتسقيني

بالمعلقة الصيني

بهادر: يظهر أنك عرفت...

الدرويش: العارف لا يعرف...

---

١١ ـ يا طالع الشجرة، ص ٨٥ ـ ٨٦.

بهادر: إذن لاحاجة بي إلى الشرح...

الدرويش: هناك في ضاحية الزيتون...

بهادر: ضاحية الزيتون؟

الدرويش: هناك سوف تجد...

بهادر: أجد ماذا؟

الدرويش: الشجرة... في الشتاء تطرح البرتقال... وفي الربيع المشمش... وفي الصيف التين... وفي الخريف الرمان...

بهادر: شجرة واحدة؟

الدرويش: واحدة... كل شيء واحد... هناك: الشجرة، والبقرة، والشيخة خضرة...

بهادر: الشيخة خضرة؟

الدرويش: كل شيء أخضر...[١٢]

ولكن من هو هذا الدرويش العارف المبارك؟ من هو هذا الذي لا يشهد إلا إذا طُلب للشهادة و«الذي لا يتحرك من تلقاء نفسه.. ولا يتطوع بالكلام... إلا إذا طُلب إليه الكلام»، ولكنه حينما يتكلم فإنه «يقول ما يعرف»؟

إنه ضمير بهادر. ضمير الإنسان في كل فنان. إنه القرين Le Double. قانون الحياة في جسم الفنان الذي كل ما يصبو إليه هو أن يحيا من غير أن يعرف قوانين الحياة في الأجسام. وبكلمة واحدة، إنه ضريبة الفن للحياة، الازدواج في شخصية الفنان الذي من تراب الأرض ومن مادة السماء في آن معاً جبل[١٣].

ونزولاً عند طلب الدرويش يستقل بهادر قطار الحياة وينزل منه عند محطة

---

١٢ ـ المصدر نفسه، ص ٩٠ ـ ٩١.

١٣ ـ أشار توفيق الحكيم أكثر من مرة في كتاباته إلى ازدواجية الضمير لدى الفنان: ضميره الإنساني وضميره الفني (انظر على سبيل المثال: **أنا وحماري**، مقالة «حماري والجريمة»). وقد عمد الحكيم إلى معالجة هذا الموضوع في مسرحية **الورطة** التي لنا إليها بدورنا عودة.

ضاحية الزيتون، حيث بهانة ومنزلها وحديقتها الصغيرة التي لا تتجاوز مساحتها شبراً واحداً من الأرض، وحيث الشجرة الموعودة. ولكن كما أن الحياة ليست مجرد ركوب ونزول، بل هي أيضاً معاناة، كذلك فإن مجرد الاعتناء بالشجرة لا يكفي لاستنباتها الثمر العجيب. وليس بالركض وراء الأسلوب يكون الأسلوب، بل حسب الحياة أن تمتلئ بالمضمون حتى تفصح من تلقاء نفسها عنه بالأسلوب الموائم له. وبهادر أراد، كالحكيم، أن يكتب حياته قبل أن يعيشها، فكانت النتيجة الوحيدة التي انتهى إليها هي فرار معظم أشجار حياته من دون أن يدرك هو «الشجرة». وحتى بعد أن عمل بنصيحة الدرويش وركب قطار الحياة، فوجئ بأن الشجرة الموعودة هزيلة العود، ضامرة الجذور، لا تكاد تحمل ثمرات بحجم البندقة حتى تسقطها الريح الساكنة. ذلك أن الشجرة بحاجة إلى سماد جيد، وليس من سماد أجود من جثة إنسان، وما من سبيل إلى حياة الفن غير التضحية بالحياة:

بهادر: شجرتي هذه يمكن أن تطرح كل هذه الفاكهة المختلفة في الفصول المختلفة؟

الدرويش: إذا تغذت بالسماد الذي تعرف...

بهادر: أي سماد تعني؟

الدرويش: إذا دفن تحتها جسم كامل لإنسان، فإنها تتغذى بكل ما فيه من متناقضات(١٤).

ولكن بالنظر إلى أن بهادر بطل حكيمي قبل أن يكون أي شيء آخر، فإن اكتشافه لتلك الحقيقة لا يأتي نتيجة تجربة ومعاناة، بل نتيجة رأي مسبق وعلم مقدم. ففكرة القتل قائمة لديه سلفاً، وفي لاشعوره. ولقد كان يعلم أنه سيقتل زوجته ليغذي بجسدها شجرته حتى قبل أن يتزوج، بل حتى قبل أن تكون له شجرة. فإن لم يكن هو الذي يعلم، فإن ضميره أو عقله الباطن، الدرويش اللدني، هو الذي يعلم:

الدرويش: لماذا تريد استدعائي أمام البوليس؟

---

١٤ ـ **يا طالع الشجرة**، ص ١٠٧.

بهادر: أنا أريد ذلك؟.. لماذا؟

الدرويش: لست أدري بالضبط... ربما من أجل شهادة...

بهادر: شهادة...

الدرويش: شهادة في قضية.

بهادر: تخصني أنا؟

الدرويش: نعم... تخصك...

بهادر: متى ذلك؟

الدرويش: لا أعرف بعد...

بهادر: ولكني أنا، معك هنا...

الدرويش: ليس هنا...

بهادر: أين ذلك؟

الدرويش: هناك... في ضاحية الزيتون...

بهادر: ضاحية الزيتون؟

الدرويش: في منزلك... منزل زوجتك...

بهادر: زوجتي... ولكني لم أتزوج بعد؟[١٥]

هذه الدعوة إلى الشهادة في قضية لا وجود لها بعد، بل لا وجود لها حتى لأطرافها، تؤكد وجود نية القتل المسبقة عند بهادر، وعقله الباطن يدرك هذه الحقيقة ويدرك أن بهادر سيقتل بهانة عاجلاً أو آجلاً حتى وإن لم يكن قد تزوجها أو عرفها بعد[١٦]. ذلك أن شجرة الفن لن تنمو نموها العظيم المرجو والمفترض إلا إذا وقعت الجريمة، إلا إذا قتل الفنانُ الإنسانَ الذي فيه. والإنسان

---

١٥ ـ المصدر نفسه، ص ٩٧ ـ ٩٨.

١٦ ـ نحن نفهم أن تكون نية القتل موجودة مسبقاً عند بهادر. أما أن ينوي قتل بهانة حتى قبل أن يعرفها ويتزوجها، فهذا أمر لا يمكن تفسيره إلا بتدخل الكاتب العسفي في تحديد مصائر أبطاله. وهذا عيب لم يستطع الحكيم الخلاص منه حتى في أنضج مسرحياته فنياً.

الذي في الفنان هو المرأة، صوته الداخلي المؤنث الذي يصارع أبداً ليخنقه. وبهذا المعنى، إن بهانة، التي مصيرها الموت المحقق، ليست زوجة بهادر بقدر ما أنها الوجه الآخر لذاته:

المحقق (للدرويش): أريد رأيك في اختفاء زوجته...

الدرويش: زوجته...

المحقق: نعم... أطلب رأيك في اختفائها...

الدرويش: زوجته... إما أنه قتلها... وإما أنه لم يقتلها بعد...

المحقق: مصيرها القتل على كل حال إذن؟

الدرويش: نعم.

بهادر: لماذا تتهمني بقتل زوجتي؟

الدرويش: لست أتهم... وإنما أرى!

بهادر: ترى أنني قتلتها؟

الدرويش: إن لم تكن قد قتلتها... فستقتلها...

بهادر: ولماذا أقتل زوجتي؟... إني أحب زوجتي...

المحقق: وتحب الشجرة أكثر منها...[١٧]

والحق أنه لو كانت المسألة مسألة مفاضلة بين الزوجة والشجرة، لكان بهادر نفذ جريمته قبل تسع سنوات، أي منذ اليوم الأول لزواجه بهانة. ولكن الصراع بين الفن والحياة، كما علمنا بجماليون، ليس بالمسألة التي تحسم بين ليلة وضحاها. ولو كان بالإمكان حسمه بين ليلة وضحاها لما استحق أصلاً اسم الصراع، ولما نشأت عنه ازدواجية الضمير التي هي ضريبة الألم المكتوب على كل فنان تسديدها. فضمير بهادر يطالبه بأن يقتل بهانة علها تقدم بجسدها الغذاء الذي تحتاجه شجرته. وضميره الإنساني يطالبه بالامتناع عن تنفيذ نية القتل لأن الفن، ذلك التسامي، لا يمكن أن يولد من جريمة. ولئن ظل عقل بهادر مسرحاً للصراع بين ضميريه هذين

١٧ ـ **يا طالع الشجرة**، ص ١٠١ ـ ١٠٥.

على مدى تسع سنوات، فليس ذلك لتردده في تحديد سلم أولوياته (فالشجرة عنده تساوي ألف بهانة)، وإنما لأنه ليس واثقاً من النتيجة. فإن يكن ما بين الحياة والفن صراع، فإن ما بينهما أيضاً تضامن. وخنق الضمير الإنساني قد لا يؤدي إلى تفتيح الضمير الفني، بل إلى اختناقه بدوره. وبهادر يمكن أن يتدبر لنفسه الأعذار جميعاً إلا عذراً واحداً: كونه قد أُنذر، فلا ظروف مخفّفة لجريمته. والإنذار الذي تلقاه بهادر من ضميره الإنساني تجسّد في الشيخة خضرة، السحلية التي ترمز بديمومة اخضرارها إلى التضامن بين الحياة والفن. فالسحلية ظهرت له في نفس اليوم الذي تعرّف فيه إلى بهانة، واختارت مسكناً لها تحت الشجرة في حديقة منزل الزوجية منذ أن اختار هو نفسه أن يقيم في منزل بهانة. والسحلية هي حلمه الأخضر بالخلق، أمله المتجدد في شجرة عظيمة النمو. وما دامت الشيخة خضرة حيّة فهذا معناه أن الشجرة ليست عقيمة، وأن عقمها ليس نهائياً، وأن إثمارها ثمرها العجيب أمر وارد الاحتمال ذات يوم شرط أن يتوفر لها السماد الجيد. وإن يكن ثمة من إشكال فهو في عقل بهادر: إيمانه السابق على كل تجربة بأن هذا السماد الجيد لا يمكن أن يكون سوى جثة إنسان. ولكن لا سبيل إلى الحصول على جثة إلا بالقتل. والحال أن الشيخة خضرة لا يمكن أن تقيم في منزل قاتل. وقطعاً لدابر كل شك، ما على بهادر إلا أن يجري تجربة، مراجعة أولية لجريمة القتل: فليقتل بهانة مجازياً (وهذا ما يفسر سر اختفائها)، وليرَ ما إذا كان ضميره الإنساني صادقاً في وعيده. وبالفعل، لا تكاد بهانة تختفي اختفاءها الغامض، أو تغيب مجازياً عن الوجود، حتى تختفي معها السحلية، ويتبدد بالتالي الأمل في نمو عظيم محتمل للشجرة:

بهادر: لقد اختفت... أيمكن تصور هذا؟

المحقق: هذا شيء معروف منذ أيام...

بهادر: ولكنني لم ألاحظ ذلك إلا اليوم.

المحقق: لم تلاحظ اختفاء زوجتك إلا اليوم؟

بهادر: لا أتكلم عن زوجتي.

المحقق: عمن إذن؟

بهادر: عن الشيخة خضرة!

المحقق: آه... السحلية!

بهادر: اختفت هي الأخرى!... لم أبصرها طوال اليوم... راقبت مسكنها... لم تخرج ولم تدخل... هذه أول مرة يحدث فيها ذلك لها منذ... تسع سنوات... منذ وضعت قدمي في هذا المنزل..[١٨].

إن اختفاء الشيخة خضرة مع اختفاء بهانة، ثم عودتها إلى الظهور مع عودة بهانة من «اللامكان» الذي اختفت فيه لثلاثة أيام متوالية، كان إنذاراً صريحاً لا لبس فيه بأن «التجربة المخبرية» التي يريد بهادر إجراءها ليس لها أي حظ من النجاح، وأن قتل الحياة لن يحيي شجرة الفن، وأن الجريمة ليست هي السبيل إلى الثمر العجيب. لكن بدلاً من أن يعتبر بهادر بهذا الإنذار الذي لا يحتمل تأويلين، لا يزداد إلا تشبثاً بفكرته الثابتة والمسبقة. بل إن الفترة الوجيزة التي يقضيها في السجن، بعد أن أمر المحقق باعتقاله بتهمة قتل زوجته التي كانت مختفية ليس إلا بعد، أتاحت له أن يستجمع قوى نفسه وأن يتهيأ للمخاض الكبير؛ ففي السجن عرف شعوراً لم يعرفه قط في حياته:

المحقق: ما هو؟

بهادر: الشعور بأنك جنين عاد إلى بطن أمه... يتغذى من الداخل... ويتنفس من الداخل... وينتظر يداً تجذبه إلى الخارج في وقت من الأوقات..[١٩].

لقد حانت إذاً الساعة المنتظرة، ساعة ولادة الشجرة العجيبة، وكل الأثر الذي كان للإنذار أنه عجّل بها وسبّقها ووضع حداً لتردد أو لصراع دام أمده تسع سنوات:

بهادر: والآن يا زوجتي العزيزة... إلى العمل.. أين جاروفي وفأسي؟

بهانة: أتذهب إلى حديقتك تواً وتجهد نفسك؟

بهادر: أتقولين للمولود ساعة خروجه من بطن أمه يتحرك: لا تجهد نفسك؟

---

١٨ ـ المصدر نفسه، ص ٥٤ ـ ٥٥.

١٩ ـ المصدر نفسه، ص ١٥٦.

بهانة: لا... بل أزغرد...

بهادر: إذن زغردي!... زغردي![20]

إن كل شيء قد بات إذاً جاهزاً للتنفيذ، وكل المطلوب هو إيجاد الذريعة المباشرة. وبتدخل عسفي مرة أخرى من توفيق الحكيم، سيجد بهادر هذه الذريعة في رفض بهانة الإفصاح عن المكان الذي اختفت فيه ثلاثة أيام بلياليها. فبهادر يريد أن يعرف (وكأنه لا يعرف!)، وبهانة ترفض الإجابة وتصرّ على التزام الصمت والكتمان. ومن خلال عملية استجواب شاقة، ولكن لا تخلو من تكلف من وجهة النظر الفنية، يعدد بهادر كل الأمكنة التي يمكن أن تخطر في بال إنسان، ولكن بهانة تنفي أنها كانت في أي منها. فهي لم تكن في بيت أو فندق أو سجن أو مسجد أو ماخور أو محل خياطة؛ لم تكن في قطار أو سيارة أو طائرة أو باخرة أو غواصة؛ لم تكن عند طبيب أو داية أو حلاق أو عشيق أو قواد، ولا في معمل أو مغسل، ولا في العنابر أو المقابر. فأين كانت؟ إن بهادر يعدد لها من الأماكن ما يستغرق ثماني صفحات، ولكن الكلمة الوحيدة التي تخرج من شفتيها هي «لا»[21]. و«لا» أيضاً هي الكلمة الوحيدة التي خرجت من فمها طوال خمس صفحات أخرى من الحوار حاول فيها بهادر بكل ما يملك من عقل ومنطق أن يخرجها عن صمتها القاتل. وهذا الصمت، الذي يدفع ببهادر إلى حافة الجنون، هو الذي يوفر له الذريعة للقتل. فكيف لا يجنّ ويقتل وفي رأسه سؤال لا يجد

٢٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٥٧.

٢١ ـ أين كانت بهانة؟ إن الحكيم لم يجب قط عن هذا السؤال، لا في مسرحياته ولا في مقابلاته مع النقاد، رغم إلحاح هؤلاء عليه بالسؤال. وفي تقديرنا أنها كانت في **اللامكان** أكثر منها في مكان محدد. ودليلنا على ذلك القرينة اليتيمة التي تركها لنا الحكيم: كون بهانة قد غابت ثلاثة أيام. والأيام الثلاثة هذه تذكرنا، ولو من بعيد، بالأيام الثلاثة التي قضاها يونس في بطن الحوت، وبالأيام الثلاثة التي قضاها المسيح في القبر قبل ارتفاعه إلى السماء، بل بالقرون الثلاثة التي قضاها أهل الكهف في كهفهم. أين كان يونس والمسيح وأهل الكهف طوال تلك الفترة المثلثة؟ أكانوا أحياء أم أمواتاً؟ إن الجواب الوحيد الممكن أنهم كانوا في حالة من وقف التنفيذ، معلقين بين الحياة والموت. وكذلك بهانة، قتلها بهادر مجازياً، في ضميره، وهي بانتظار أن ينفذ فيها حكم الموت فعلاً. ومن هنا كانت لامكانية المكان الذي اختفت فيه.

عنه جواباً؟ إنها إذاً مشكلة المعرفة الأزلية الأبدية. مشكلة شهريار أمام سر شهرزاد[٢٢]، مشكلة بهادر أمام الـ «لا»:

بهادر: أين كنت؟ أين كنت؟ أين؟ رأسي سينفجر... إني سأجنّ...

بهانة: لماذا تعطي كل هذه الأهمية للمكان الذي كنت فيه؟

بهادر: لماذا أعطيه كل هذه الأهمية؟ ألا ترين أهميته الآن؟... بعد أن طفت بك في كل مكان في الأرض والسماء دون أن أعثر عليه؟...لا بد أن أعرف أين هذا المكان... هذا المكان الذي لا سبيل إلى معرفته...

بهانة: ولماذا لا تريح دماغك ودماغي من هذا الموضوع؟

بهادر: مستحيل... أتتصورين أن هذا ممكن؟ أن أريح دماغي وأنام أو أعمل أو آكل أو أشرب دون أن أدير في رأسي هذا السؤال مرات ومرات؟

بهانة: إنك تبالغ...

بهادر: ربما... ربما كان الأمر فعلاً في غاية التفاهة... غاية في البساطة... لكن مجرد إخفائه... مجرد الجهل به... مجرد تركي بغير إجابة عن سؤالي البسيط هذا لن يدعني أهدأ...[٢٣]

وطمعاً في معرفة الجواب المستحيل لا يحجم بهادر عن خنق بهانة حتى الموت. صحيح أن القتل تمّ في ظاهر الأمر عفواً وفي ساعة جنون بهادر، ولكن الأسباب كلها كانت قد تجمعت لتنفيذ نية القتل المسبقة[٢٤]. أسباب لن يدركها المحقق، لأن الجريمة بالذات ليست جريمة في نظر القانون، ولا من اختصاصه.

---

٢٢ ـ قد يكون من المفيد أن نشير إلى أن بهادر يشاطر بهانة النصف الأول من اسمها، تماماً كما يشارك شهريار شهرزاد الشطر الأول من اسمها.

٢٣ ـ **يا طالع الشجرة**، ص ١٧٤ ـ ١٧٦.

٢٤ ـ إن بهادر، كما قلنا، مفصل من قماشة بجماليون، قاتل زوجته في سبيل الفن. ولكن شخصية بهادر تزودج هنا، وعلى حين مباغت وبلا مسوغ فني، بشخصية شهريار الذي كان يقتل من أجل أن يعرف. فلماذا هذا التحوير المفاجئ، بل قل الخلل اللامتوقع في شخصية بهادر؟ فقد كان عقد العزم على أن يقتل في سبيل الشجرة العجيبة، فإذا به يقتل من أجل أن يعرف، هو الذي لم تكن مشكلة المعرفة مطروحة بالنسبة إليه! مرة أخرى نقول إن السر في هذا الخلل هو تدخل الحكيم العسفي في تحديد مصائر أبطاله.

جريمة مجازية، أو، إن جاز التعبير، جريمة فنية. الفنان الذي يقتل الحياة في سبيل ما يتصور أنه أثمن من الحياة، في سبيل شجرة الفن أو المعرفة ذات الثمار العجيبة. ومثل هذه الجريمة لا دخل للمحقق بها[٢٥]. وإذا كان لا بد من الحساب، فلن يكون هناك حساب إلا أمام الضمير الإنساني في الفنان. ولا عجب أن يظهر الدرويش لبهادر في عين اللحظة التي يضع فيها المحقق سماعة الهاتف بعد أن أكد لبهادر أنه لم يقتل وأن عليه أن يلزم الصمت والهدوء وعدم القلق. ولكن أنى لبهادر ألا يقلق وقد بات كل من ضميره الإنساني والفني على طرفي نقيض؟ وأنى له أن يأخذ بنصيحة المحقق فيلزم الصمت والهدوء وعدم القلق، والدرويش اللدني قادر على أن يشق في كل لحظة حُجُب الغيب ليمثل أمامه بكل قوة حضور الضمير؟ والحوار الذي يدور بين بهادر والدرويش عقب ارتكابه الجريمة لا يدع ثمة مجالاً للشك في أن الدرويش ليس شخصاً خارجياً بقدر ما أنه الأنا الأعلى ـ بحسب تعريف فرويد للضمير ـ لدى بهادر:

بهادر: لا يوجد ضدي شاهد غيرك... أنت وحدك الآن الذي تستطيع أن تضعني في السجن...

الدرويش: ومن قال لك إني أريد أن أشهد ضدك.. أو أضعك في السجن؟

بهادر: سبق لك أن فعلت!

الدرويش: بناء على طلبك أنت...

بهادر: وشهدت ضدي...

الدرويش: قلت ما أعرف... وإذا طلبتني مرة أخرى، فسوف أقول ما أعرف...

بهادر: وإذا لم أطلبك؟

الدرويش: لن أقول شيئاً...

بهادر: هل أستطيع أن أثق بك؟

٢٥ ـ حين يتصل بهادر بالمحقق هاتفياً ليبلغه أنه قتل زوجته هذه المرة فعلاً، يؤكد له هذا الأخير أنه واهم، وأنه لا وجود لقتل أو لجثة، وكل ما هنالك أن بهانة عاودت الاختفاء كما فعلت في المرة الأولى.

الدرويش: كل الثقة... إني لا أتحرك من تلقاء نفسي... ولا أتطوع إلا إذا أردت أنت...

بهادر: وكيف لي أن أطمئن؟

الدرويش: اطمئن! إني واثق من نفسي... ولكنني غير واثق منك[٢٦].

وإذا كان الدرويش لن يتكلم، فهذا لا يعني أن بهادر في نظره بريء، بل على العكس. فمهما حاول بهادر أن يبرر بالمنطق نفسه وفعلته، فإنه لن يستطيع أن يبدل قناعة الدرويش بإجرامه:

بهادر: ألا تعاونني قليلاً...

الدرويش: حاشا لله!

بهادر: ولكنك كنت تعرف أني سأقتلها...

الدرويش: المعرفة لا تعني الموافقة...

بهادر: إذن أنا في نظرك مجرم؟

الدرويش: وهل في هذا شك؟![٢٧]

والواقع أن بهادر مصر على المضي في التحدي إلى النهاية. فهو لا يريد أن يساوم الدرويش، ولا أن يقنعه ببراءته، ولا يريد على الأخص أن يخامره شعور بالندم؛ بل هو مصمم، رغم اعتراضات ضميره، على تبني جريمته كاملة وبمطلق وعيه. إنه يقول للدرويش: «ليس يهمني ما تعرف... بل يهمني أن لا تتكلم». ويضيف بكبرياء الإنسان الفاوستي: «أنا لست بنادم على شيء». وبالفعل، ما تهمّه اعتراضات الضمير وما تهمّه كل أخلاقيات الدنيا ما دامت جثة بهانة ستقدم خير سماد للشجرة العجيبة التي ليس في الدنيا مثلها؟ وحسبه أن يكون قد حقق ذاته وحلمه أخيراً، حسبه أنه أوجد الشجرة التي سيطلق عليها الناس اسم شجرة البهادر والتي ستخلّده على مدى الدهر كما خلدت روائع الأدب

---

٢٦ ـ **يا طالع الشجرة**، ص ١٩٥ ـ ١٩٦.

٢٧ ـ المصدر نفسه، ص ١٩٧ ـ ١٩٨.

وآيات الفن أصحابها، وليقل الناس بعدئذ كل ما يحلو لهم أن يقولوه ! فليقولوا عنه إنه مجرم، وليقولوا إنه قاتل، لا قاتل زوجته فحسب بل قاتل الحياة أيضاً، وليحفر المحققون (وهم هنا النقاد) تحت الشجرة وليكتشفوا بقايا الجثة وليدركوا سر النمو العظيم لتلك الشجرة العجيبة، وليتهموا بهادر بأنه ضحى بالحياة في سبيل الفن، ليفعلوا هذا كله، فبهادر لن يتراجع عن قراره: إنه يريد الشجرة العجيبة بأي ثمن مهما غلا:

بهادر: هل حقاً ستطرح الشجرة كل هذه الثمار المختلفة في المواسم الأربعة؟

الدرويش: لا تسألني أنا!

بهادر: فلنجرب!... إذا نجحت التجربة.. فأي أعجوبة سوف تظهر!

الدرويش: فعلاً!... أي أعجوبة!

بهادر: ولكن الشجرة التي ستطرح كل ذلك لن تكون شجرة برتقال!

الدرويش: لا... طبعاً لن يكون اسمها شجرة برتقال...

بهادر: ماذا يمكن أن نسميها إذن؟... من يدري؟... ربما سميت باسمي.. شجرة بهادر.

الدرويش: أو شجرة البهادر.

بهادر: اسم مناسب... أليس كذلك؟

الدرويش: مناسب جداً.

بهادر: وسوف يوضع في الكتب والقواميس!

الدرويش: بالطبع... وسيدرس في الجامعات!

بهادر: وسيقولون إن هذه الشجرة العجيبة من أهم اكتشافات عصر العلم الحديث!

الدرويش: بدون شك... سوف يتناول العلماء هذه الشجرة بالبحث...

بهادر: البحث؟... إذن سيأتي العلماء إلى هذه الحديقة؟

الدرويش: طبعاً... وسيفحصون كل شبر فيها... لمعرفة أسباب هذه

الأعجوبة!

بهادر: سيحفرون إذن تحت الشجرة؟

الدرويش: إلى أعمق الجذور...

بهادر: ولكنهم سوف يعثرون على الجثة... وسيكون هناك سؤال وجواب؟

الدرويش: بالتأكيد.

بهادر: هل ترى أني سأحاكم حقاً؟

الدرويش: وقد يحكم عليك بالإعدام...

بهادر: إنك تريد الآن أن تخيفني وأن تجعلني أحجم وأتراجع...

الدرويش: أريد أن ترى المسألة بوضوح.. وأن تعرف جيداً ما ينتظرك.

بهادر: الاكتشاف العجيب معناه اكتشاف جريمتي؟

الدرويش: بالضبط...

بهادر (مفكراً): يجب إذن أن أقرر...

الدرويش: وأن تتخذ قرارك بعد إمعان...

بهادر: لا داعي للإمعان... قراري جاهز... ولا رجوع فيه... ولا شيء يجعلني أخاف وأحجم... ولو حكم علي بالإعدام!... لأن حياتي بعد ذلك لن تساوي شيئاً...

الدرويش: ما هو قرارك؟

بهادر: أريد الشجرة العجيبة.

الدرويش: إذن اذهب واحمل إليها طعامها!

بهادر: إني ذاهب..[٢٨].

ويذهب بهادر ولكنه سرعان ما يعود مضطرباً مأخوذاً: لقد اختفت الجثة من الموضع الذي كان قد تركها فيه. وعندما يذهب إلى الحديقة للتفتيش عنها تكون

٢٨ ـ المصدر نفسه، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٨.

مفاجأته هناك أعظم: فقد وجد السحلية، الشيخة خضرة، ميتة وملقاة في الحفرة التي كان سيدفن فيها الجثة.

الجثة اختفت: إذاً لا سماد للشجرة!

السحلية ماتت: إذاً لا أمل لبهادر بأن ينجب!

لقد ظن بهادر أنه إذا قتل زوجته وغذى الشجرة العجيبة بالسماد العجيب فإنه مستطيع أن يحقق المعجزة، أن يستولد الشجرة ثماراً مختلفة في المواسم الأربعة. ولكنه ما درى[٢٩] أنه بما فعل قد ارتكب أبشع جريمة قتل في الوجود. قتل ما معناه كائن في كينونته ذاتها، ليخلق ما لا معنى له إلا في رأسه هو. أزهق روحاً بشرية، بل قل أزهق الحياة نفسها في سبيل الشجرة العجيبة، ولكنه اكتشف بعد فوات الأوان أنه بفعلته تلك قد قتل الحياة في الشجرة نفسها.

ذلكم هو مأزق بهادر وتلكم هي مأساته. والمأزق من أكثر من وجه هو مأزق الحكيم نفسه، والمأساة من أكثر من جانب مأساة الحكيم نفسه. وبرغم الفاصل الزمني الذي يمتد أكثر من ثلاثة عقود، فإن صيحة الخوف التي أطلقها الحكيم في رسائل **زهرة العمر**، الخوف من أن يكون قد أضاع عمره جرياً وراء سراب الأسلوب، هي نفس صيحة الخوف التي أطلقها بهادر في الحديقة عندما وجد السحلية الخضراء، رمز الأمل في الإنجاب والخصب، جثة ميتة. وتلكم هي أيضاً من بعض الوجوه مأساة شهريار الذي هجر الأرض ليرقى إلى السماء فخسر الأرض والسماء. وتلكم هي أيضاً من بعض الوجوه مأساة بجماليون الذي أراد الحياة البشرية، هو الفنان المتأله، فخسر الفن والحياة معاً. وهذا كما سبق أن قلنا مأزق لا مخرج له. وكل ما يملكه الحكيم هو أن يصف هذا المأزق لا أن يجد له المخرج. وميزة **يا طالع الشجرة** على كل ما سبقها من مسرحيات هي أن الحكيم وجد فيها الجرأة ليقول إنه أوقع نفسه فعلاً في مأزق لا مخرج له عندما اختار أن يضع الحياة والفن على طرفي نقيض. وقد عبرت هذه الشجاعة عن نفسها في

---

٢٩ ـ أو لعله درى، ولكن فكرته الثابتة كانت أقوى منه: أفلم يجر تجربة أولى في مختبر لاشعوره فكانت النتيجة أن اختفت السحلية مع اختفاء بهانة؟

الصورة التي قدّم لنا بها شخصية بهادر. بهادر الذي كانت حياته كلها عقماً بعقم. بهادر الذي قتل الحياة من أجل وهم الفن لا الفن نفسه. ومن هنا كانت رغبتنا في إدانة بهادر أشد من رغبتنا في إدانة بجماليون على سبيل المثال. فصحيح أن الاثنين من قتلة الزوجات ـ والفنان عند الحكيم هو دوماً قاتل زوجته ـ إلا أن بجماليون قد قتل جالاتيا المرأة أملاً في بعث جالاتيا التمثال، بينما قتل بهادر زوجته على سبيل التجريب والافتراض، بل عن سبق معرفة بأن نتيجة التجربة ستكون سلبية. أضف إلى ذلك أن نية القتل لم تكن موجودة مسبقاً لدى بجماليون، في حين أن هذه النية وجدت عند بهادر حتى قبل أن يتزوج. ومن هنا على وجه التحديد كانت بشاعة جريمة هذا الأخير. فهو قد اختار عامداً متعمداً أن يقتل لدوافع «فلسفية»، بل اختار عامداً متعمداً أن يقتل ما هو موجود، وما غايته كامنة في ذاته، في سبيل ما لم يوجد بعد وما قد لا يوجد أبداً وما قد لا يكون إلا عبثاً، مدفوعاً بشهوة الغرور وبالزهو الأجوف والافتتان بالذات والجري وراء سراب الخلود (تصوره عما سيقوله الناس عن شجرة البهادر). بل إن بهادر لم يحجم عن تنفيذ نيته حتى بعد أن أدرك أن جريمته ستكتشف ذات يوم وأن أمره سيفتضح. وبكلمة واحدة، إن بجماليون لم يصبح قاتلاً إلا بعد أن قتل. أما بهادر فهو قاتل حتى قبل أن يقتل، وليس لجريمته من ظروف مخففة لأن كل ما فيها يشير إلى سبق التصميم. وبهادر علاوة على هذا كله فنان فاشل.

ولو أن إرادة الإدانة جاءت من الحكيم لا منا، لقلنا إن **يا طالع الشجرة** تمثل قفزة هائلة في تصورات الحكيم عن «المعركة الكبرى» بين الفن والحياة. ولكن هذه الإدانة لم تصدر عن الحكيم، بل كان كل قصده أن يصور المأزق. ولقد قلنا إن الحكيم لا يملك غير أن يصور المأزق، لأن هذا المأزق هو كل وجوده وكل محور تفكيره منذ أن فتح عينيه على الحياة فلم يسحره فيها غير الفن.

الإنسان المتصرصر

فكرتان تسلطتا عل عقل الحكيم في شبابه كالوسواس: ما أدرانا أننا لسنا، نحن أيضاً، نملاً أرقى من النمل المعروف وأحطّ من نمل آخر من جوهر آخر لا نعرف ما هو؟ وأي مصير شنيع ينتظر الرجل إذا ما أسلس قياده للمرأة ودار في فلكها ونصّبها ملكة على وجوده؟

يبدو أن هاتين الفكرتين أرّقتا الحكيم طوال حياته المديدة، الغنية بالإنتاج، وضيقتا عليه الخناق إلى حد لم يجد معه بداً، بعد أن أتم العقد السابع من عمره أو كاد، من أن يمنحهما متنفساً. وهكذا كانت مسرحية **مصير صرصار**.

مصير صرصار؟ أو مصير إنسان؟ إن النتيجة واحدة، ما دام الصرصار هو الإنسان، أو على وجه الدقة الرجل، والمأساة هي مأساة الإنسان/الصرصار، أو الإنسان المتصرصر. ومنعاً لكل التباس يجب أن نشير من الآن إلى أننا لسنا أمام مسرحية رمزية، لأن شخصيات هذه المسرحية هي فعلاً صراصير، وأحداثها تدور في مملكة الصراصير. وصحيح أن الصرصار هو في خاتمة المطاف رمز إلى نمط معين من الإنسان، الإنسان المتصرصر، ولكن الصرصار أيضاً صرصار قبل أن يكون رمزاً لأي كائن آخر.

تنفتح المسرحية على مملكة الصراصير وهي تواجه خطراً داهماً: جحافل النمل التي لا تكاد تبصر صرصاراً شاء له سوء طالعه أن ينقلب على ظهره حتى تنقضّ عليه وتمزقه إرباً إرباً وتحمل جثته في موكب إلى أوكار تموينها. وآخر الفواجع التي حلت بمملكة الصراصير أن ابن الوزير:

الوزير: كارثة! كارثة كبرى يا مولاي!

الملك: ما الخبر؟

الوزير: ابني يا مولاي... ولدي الوحيد...

الملك: ما له؟

الوزير: ذهب مبكياً على شبابه! مات وهو في ربيع العمر وريعان الصبا... قتل... قتل...

الملك: قتل؟... كيف؟... ومن القاتل؟

الوزير: النمل...

الملك: النمل أيضاً؟

الوزير: النمل... ولا شيء غير النمل...

الملك: آه من النمل... أخبرنا ماذا حدث؟

الوزير: حدث الذي يحدث دائماً... كان ابني يسير فوق الحائط لمجرد النزهة والترويح عن النفس... شأن مَن في سنه... كانت نزهته بريئة بالطبع، لأني أعرف أخلاق ابني جيداً... إنه في منتهى الجد... لا يميل إلى المغازلات ولا إلى المغامرات... كل هذه الأنواع من اللهو الفارغ...

الملك: ما علينا... ماذا حدث؟

الوزير: زلّت قدمه ووقع على الأرض... وقع على ظهره طبعاً... ولم يستطع أن ينقلب على وجهه وينهض على قدميه... وعندئذ لمحه النمل... وجاء بجماعاته وجيوشه، وأحاط به، وكتم أنفاسه، وحمله وسار به إلى مدنه وقراه...[1]

نحن بالطبع أمام صراصير حقيقية كما قلنا، والصراصير إذا ما انقلبت على ظهرها ما استطاعت نهوضاً، وباتت فريسة لجحافل النمل. وهذه حقيقة «علمية». وهذا ما حدث لابن الوزير فعلاً. ولكن ما معنى تلك الإشارات الغامضة في حديث الوزير إلى «براءة» نزهة ابنه وإلى جدّيته وابتعاده عن المغازلات والمغامرات؟ وعندما يستدعي الملك عالم المملكة وكاهنها لاستشارتهما في طريقة لدرء النمل، فيعلنان عجزهما، أفلا يرمز عجزهما هذا إلى عجز العلم

١ ـ مصير صرصار، مكتبة الآداب بالقاهرة، ص ١٢ ـ ١٣.

والدين أمام آفة «النمل»؟ فما هذا النمل الذي يقف العلم والدين، وهما أمضى سلاح امتلكه الإنسان، عاجزين أمامه؟ ولمَ كان السبيل الوحيد إلى درء خطره هو:

الملكة: إنه يأكلنا... ويجب أن نجد طريقة ندرأ بها خطره...

الملك: الطريقة الوحيدة هي أن لا تستلقي على ظهرك.

الملكة: هذا إذن الحل عندك؟

الملك: عندنا جميعاً...[٢]

وإذا ما لاحظنا أن ابن الوزير، الذَكَر، قد «وقع» على ظهره، أما الملكة، الأنثى، فالمطلوب منها لدرء خطر النمل عن الجميع ألا تستلقي على ظهرها استلقاء، لم يعد عندنا شك في أن المقصود هو الفعل الجنسي. ومن هنا كان النمل نملين: النمل الحقيقي الذي يفترس الصراصير عندما تنقلب على ظهورها، والنمل الرمزي الذي يفترس رجولة الذكور متمثلاً في الفعل الجنسي أو الأنثى أو المرأة.

وربما كان من حق القارئ أن يتساءل كيف أمكن للحكيم أن ينتهي إلى مثل هذه المفارقة؟ فمعلوم، بيولوجياً على الأقل، أن رجولة الذكر لا تحقق ذاتها إلا من خلال أنوثة الأنثى، فكيف يقول الحكيم إن الأنوثة تفترس الرجولة؟[٣] والحق أن كل عالم الحكيم يقوم على هذه المسلمة، وما كتبناه حتى الآن لم يكن إلا محاولة للتدليل على ذلك. ولكن لا بد أن نشير هنا إلى أن الحكيم أدخل بعض التعديل على مسلمته تلك في مسرحية **مصير صرصار**. فالأنثى التي تفترس الذكر هنا هي على وجه التدقيق الأنثى المعاصرة، الأنثى التي أدخل المجتمع الحديث في عقلها أنها مساوية للرجل وأنها لا تختلف عنه في شيء؛ وهذا ما يتجلى في السطور الأولى من المسرحية:

الملك: قومي، استيقظي!... حان وقت العمل...

---

٢ ـ المصدر نفسه، ص ٥١ ـ ٥٢.

٣ ـ لا بأس أن نشير، من غير أن نوجه هنا إصبع الاتهام إلى أحد، أن نظرية افتراس الأنوثة للرجولة كانت على الدوام، في الأدب الرجعي المعادي للمرأة، نظرية تبريرية محببة عند المثليين الجنسيين.

الملكة: دعني وشأني ولا تتعبني.

الملك: يا للكسل!... يا للكسل!

الملكة: إنني لست نائمة... ويجب أن تتذكر أنه لا بد لي من الزينة والتواليت!

الملك: الزينة والتواليت!... آه... إذا كانت كل الزوجات مثلك فقولي على كل الأزواج السلام!

الملكة: أنا ملكة.. لا تنسَ أني ملكة!

الملك: وأنا الملك...

الملكة: أنا مثلك سواء بسواء... لا فرق بيننا في شيء...

الملك: يوجد فرق...

الملكة: وما هو هذا الفرق من فضلك؟

الملك: الشوارب!...

الملكة: أنا لي شوارب كما أن لك شوارب...

الملك: نعم... ولكن شواربي أنا أطول من شواربك...

الملكة: هذا فارق غير ملحوظ...

الملك: يخيل إليك...

الملكة: بل يخيل إليك أنت... خيالك السقيم هو الذي يصور لك دائماً وجود فارق بيني وبينك...

الملك: عندي شعور متزايد بأنك تحاولين دائماً الإقلال من قيمتي.

الملكة: قيمتك؟

الملك: وسلطاني... تحاولين دائماً الانتقاص من سلطاني...

الملكة: سلطانك؟ سلطانك على من؟... ليس علي أنا على كل حال... أنا التي أطعم نفسي... كما تطعم أنت نفسك... أتنكر ذلك؟

الملك: كل صرصار يسعى إلى رزقه بنفسه.

الملكة: إذن أنا حرة في أمر نفسي[٤].

وليس من قبيل الصدفة من هذه الزاوية أن تكون «المناقرة» بين الملك والملكة حول مسألة المساواة بينهما قد قادت الملك إلى طرح مشكلة النمل، تلك المشكلة التي وقف أمامها أساطين المملكة مكتوفي الأيدي والتي لم يعد الملك قادراً على شيء تجاهها غير أن يتأوه:

الملك: مشكلة النمل!... آه... آه...

الملكة: آه... آه... هذا كل ما عندك؟[٥]

ولكن النمل أيضاً، كما قلنا، نمل حقيقي، مثله مثل الصراصير. وهذا ما يتيح للحكيم أن يعرض من جديد فكرته القديمة عن شرط الإنسان «النملي»: «لمَ لا نكون نحن أيضاً نملاً أرقى من هذا النمل (المعروف لدينا) وأحطّ من نمل آخر من جوهر آخر لا نعرف ما هو؟». ومن هذه الزاوية يصبح وضع البشر بالنسبة إلى الصراصير كوضع الصراصير بالنسبة إلى النمل. وهذا ما يؤكد أكثر من أي شيء آخر «إنسانية» الصراصير[٦]:

العالم: نحن مخلوقات راقية...

الملكة: ألا توجد مخلوقات أرقى منا؟

العالم: لا... نحن أرقى المخلوقات على الأرض... إن النمل مثلاً كل ما يهمه هو الطعام... أما نحن فيهمنا فوق ذلك المعرفة...

الملكة: المعرفة؟

---

٤ ـ المصدر نفسه، ص ٢ ـ ٤. والحكيم في هذا الحوار يحمّل الرجال مسؤولية علامة الاستفهام التي باتت توضع على قيمتهم وسلطانهم من اللحظة التي أقرّوا فيها للمرأة بحق الاستقلال الاقتصادي!

٥ ـ المصدر نفسه، ص ٥.

٦ ـ الإنسانية هنا هي بالنسبة إلى الإنسان لا إلى المذهب الإنساني. فمذهب الحكيم كما قلنا آنفاً مذهب مضاد للإنسانية. ومسرحية مصير صرصار هي أهجية للإنسان وقصوره ونسبيته وعقله المحدود (القرد في كفّ بوذا) بقدر ما هي أهجية للمرأة. إن الإنسان في نظر الحكيم صرصار مزدوج: صرصار بحكم من أنه كائن حقير في كون كبير عظيم، وصرصار بحكم من أنه فريسة مستباحة لمخلوقات دون هي النساء/النمل.

العالم: بالطبع... إن هذه الشوارب الطويلة التي لنا، لا نستخدمها فقط في لمس الطعام، بل أحياناً كثيرة نلمس بها أشياء لا تؤكل... لمجرد تحسس طبيعتها واكتشاف حقيقتها...

الملكة: فعلاً... فعلاً... لمجرد حب الاستطلاع...

العالم: نعم... حب الاستطلاع... حب المعرفة... إرادة المعرفة...

الملك: وتقولين يا عزيزتي إننا ضعاف الإرادة؟... نحن أصلب مخلوقات الأرض عوداً... هل النمل أقوى منا؟ مستحيل!... إنه لا يعرفنا... إنه يعرف فقط كيف يأكلنا... ولأنه لا يعرف من نحن... من نكون... هل النمل يعرفنا؟ هل عنده أدنى فكرة عن حقيقتنا... عن طبيعتنا؟ هل يدرك أننا مخلوقات مفكرة؟[٧]

وما أشبه هذه الصراصير في تبجّحها برقيّها وبقدرتها على المعرفة بالبشر! وما أشد جهلها وما أعماها عندما تحاول أن تعرف «النواميس الكبرى» وتفسرها بعقلها المحدود متجاهلة أنه قد يكون في الكون مخلوق أرقى منها وأوسع عقلاً بما لا يقاس! إننا نضحك ولا شك، نحن الأرقى من الصراصير في المرتبة الحيوانية، عندما نرى عقلها الصغير يصور لها قَدَم الإنسان جبلاً ضخماً متحركاً، وكأس الماء المسفوح على مراكز تجمعها مطراً خانقاً مبيداً:

العالم: الواقع أنه قد لوحظ دوماً وجود ارتباط وثيق بين اجتماع عدة صراصير في مكان ووقوع كوارث من نوع خاص...

الوزير: تقصد الجبال المتحركة...

العالم: بالضبط... والمطر الخانق المبيد...

الملك: هذا صحيح... بلغني خبر كوارث من هذا القبيل.

---

٧ ـ **مصير صرصار**، ص ٤٩ ـ ٥١. ولنلاحظ أن لغة الحكيم مشحونة هنا أيضاً بالرموز أو على الأقل بالدلالات المزدوجة. فالمعرفة عند الملكة (الأنثى) هي مجرد حب استطلاع، فضول عرفت به حواء منذ أن كانت حواء. والمرأة بوصفها نملاً لا تعرف غير أن تأكل الرجل، ولكنها لا تملك أي فكرة عن جوهره، ولا تستطيع أن تفهمه، ولا تستطيع بوجه خاص أن تفهم أنه مخلوق مفكر وأن له حاجات غير الحاجات الفيزيائية البحتة!

العالم: أصبح هذا مؤكداً اليوم من الوجهة العلمية... إذا اجتمع عدد من الصراصير في مكان، وكان وهج الضوء ساطعاً، فسرعان ما تتحرك جبال ليس لها قمم ولا رؤوس فتدوس جماعتنا وتسحقها سحقاً... وفي أحيان أخرى ينهمر علينا رشاش مطر خانق يبيدنا عن آخرنا.

الملكة: وما سبب ذلك أيها العالم؟

الملكة: ظواهر طبيعية.

الملك: ولماذا لا تحدث الظواهر الطبيعية إلا عندما تجتمع عدة صراصير؟

العالم: لم يتوصل العلم بعد إلى تفسير...

الملك: وما هي حقيقة هذه الجبال المتحركة وهذا المطر الخانق المبيد؟

الملكة: وهل هذه الجبال المتحركة وهذا المطر الخانق بقصد إبادتنا؟

العالم: هذه كلها أسئلة لا يمكن الإجابة عليها علمياً...

الملكة: إذن لماذا لا تقع هذه الكوارث إلا كلما تجمعنا؟

العالم: لا أدري يا مولاتي... كل ما يستطيعه العلم هو فقط تسجيل هذه الظواهر، وربط العلاقة بينها، واستخلاص قانون علمي[٨].

وبالطبع يحق لنا، أمام هذه المناقشة «العلمية»، أن نسخر من الصراصير. ولكن ألا ينبغي في الوقت نفسه أن نسخر من أنفسنا؟ ألا ينبغي أن نرى فينا صراصير تتخبط هي الأخرى في حدود عقلها المحدود أمام معجزات الكون اللامحدود؟ لقد قالها الحكيم في كتابه **التعادلية**: ففي نظره أن الإنسان ليس سيد هذا الكون، وهو لا يؤيد «فكرة وحدة الإنسان أو حريته المطلقة في هذا الكون»، وعلى الإنسان أن يعرف حدود إرادته وحريته:

«إرادة الإنسان عندي حرة في حدود خاصة، وهذه الحدود هي قوانين وليست إرادات طاغية؛ هي نواميس وليست مصادفات طارئة... فالإنسان عندي عاجز حقاً أمام مصيره في النهاية... هذا المصير الذي تدفع إليه قوانين

٨ ـ مصير صرصار، ص ٢٦ ـ ٢٨.

ونواميس يحاول دائماً أن يتخطاها أو يتحداها»[٩].

ومن هنا يبرز الوجه الآخر للإنسان المتصرصر: الإنسان العاجز بعقله المحدود عن إدراك الحقيقة كاملة عجز الصرصار عن إدراك حقيقة الجبال المتحركة والمطر الخانق المبيد! وبذلك يكون الحكيم قد أصاب، باعتماده رمز الصرصار، عصفورين بحجر واحد. وقد شاءت براعة الحكيم، بل لا نتوانى عن القول: شاءت عبقرية الحكيم أن يسقط العصفوران، الوجهان الاثنان للإنسان المتصرصر، في مكان واحد هو حوض الحمام (البانيو). فقد أخبر الصرصارُ العالمُ بقيّةَ أهل البلاط بأنه اكتشف هوة سحيقة، بل بحيرة كبيرة عجيبة في نوعها «أحياناً تخلو من الماء وأحياناً تمتلئ بالماء» وتكون جدرانها «ملساء بيضاء بياضاً ناصعاً عندما تكون جافة». ويبدي الصرصار الملك، مدفوعاً بحب المعرفة، رغبته في مشاهدة البحيرة العجيبة، أي حوض الحمام. وبالفعل يتسلق الملك جدار الحوض لينظر إلى البحيرة من عل... فإذا بقدمه تزلّ، فيسقط في الحوض الجاف، ويشرع ببذل جهود جبارة باطلة لتسلق جدران الحوض الملساء والنجاة بنفسه. وعندما يهم أهل البلاط بالتحرك لإنقاذ مليكهم، يهتف بهم العالم:

ـ لا أحد يستطيع... إنه في أعماق الهوة... والجدران ملساء... تنزلق عليها الأقدام... لن ينقذه أحد إلا نفسه، إلا مجهوده هو... أو معجزة من السماء![١٠]

في أعماق الهوة؟ أي هوة؟ إنها أولاً وبلا ريب حوض الحمام، الهوة التي دفع بالصرصار إليها حبُّ المعرفة. ولكن كما أن الصرصار هو أكثر من صرصار، كذلك فإن حوض الحمام هو أكثر من حوض حمام. وإنما من ازدواجية الصرصار يستمد حوض الحمام ازدواجيته. إن حوض الحمام هو حوض حمام بقدر ما أن الصرصار هو صرصار. وحوض الحمام هو أكثر من حوض حمام، هو رمز، بقدر ما أن الصرصار هو أكثر من صرصار، أي بقدر ما أنه رمز. ولكن إلامَ يرمز حوض الحمام؟ إلى رحم المرأة، كما يقول لنا شكله واسمه وكما يقول لنا علم

٩ ـ **التعادلية**، ص ١٠٦ ـ ١٠٧.

١٠ ـ **مصير صرصار**، ص ٦٠.

النفس التحليلي في آن واحد[١١]. وجهاد الصرصار للخروج من الحوض هو جهاد الرجل للخروج من سجن المرأة، ذلك السجن الذي لا يستطيع خروجاً منه إلا بالاعتماد على نفسه وحده متى ما تحدى في جسمه قوانين الحياة في الأجسام، أو بمعجزة من السماء تبدل النواميس التي وضعت فينا وتستأصل الغريزة الجنسية من الجذور.

وإذا كان لا يزال في نفوسنا بعض الشك في حقيقة السقطة وفي حقيقة الجهاد للنهوض منها فليس علينا إلا أن ننتقل إلى الفصل الثاني من المسرحية لنرى كيف يتجسد الرمز وكيف يكافح الإنسان المتصرصر لإنقاذ رجولته مثلما كافح الصرصار المتأنس في الفصل الأول.

إن الفصل الثاني، وإن كان يدور في مملكة الإنسان لا في مملكة الصراصير، ينفتح مع ذلك على نفس ما انفتح عليه الفصل الأول: حجرة نوم وجدال بين الزوجين حول ساعة الاستيقاظ:

سامية: استيقظت يا عادل؟

عادل: طبعاً.

سامية: هل رنّ جرس المنبه؟

عادل: لا طبعاً... قمت من تلقاء نفسي كالعادة...

سامية: عجيب أمر هذا المنبه! ألم نضبطه معاً قبل النوم على السادسة؟

عادل: ضبطناه... كالعادة كل ليلة... لكنه ينتظر حتى أستيقظ أنا بنفسي ثم يرنّ..[١٢].

وكما تذرعت أنثى الصرصار بزينتها وتواليتها لتبرر تأخرها عن ميعاد العمل، كذلك تتذرع سامية بهما لتبرر حقها بالدخول إلى الحمام قبل زوجها مع أنه نهض قبلها. وإذا كان الصرصار قد أشار إلى طول شاربه كعلامة مميزة له عن

---

١١ ـ يعود للدكتور لويس مرقص الفضل في الكشف عن المضمون الجنسي للحوض. انظر مجلة المسرح، كانون الأول ١٩٦٥، ص ٤٢ ـ ٤٦.

١٢ ـ مصير صرصار، ص ٦٥ ـ ٦٦.

أثناه، كذلك يشير عادل إلى ذقنه التي عليه أن يحلقها قبل الذهاب إلى المصنع. وأخيراً، إذا كانت أنثى الصرصار قد تحججت بالمساواة لأنها تطعم نفسها بنفسها، كذلك تفعل سامية:

سامية: إلى أين ذاهب؟

عادل: إلى الحمام طبعاً...

سامية (تقفز من السرير): ابتعد من فضلك.. أنا أولاً...

عادل: نعم؟ كالعادة... أنا أنهض قبلك... وأنت التي تدخلين الحمام قبلي!

سامية: هذه هي الأصول!

عادل: أي أصول؟ أنا قمت من النوم قبلك، لا بد أن أدخل الحمام قبلك... لن أتهاون في حقوقي بعد اليوم!

سامية: كل يوم تقول ذلك... أسطوانة سمعتها كثيراً!

عادل: لأنه حقي!... حقي يا ناس!

سامية: أبعد... لا تضيّع وقتي... أنا أدخل قبلك لأن عملي يدعوني...

عادل: عملك!... وهل أنا عاطل؟... إذا كنت أنت موظفة في شركة فأنا موظف مثلك في نفس الشركة... وإذا كنت مستعجلة، فأنا مستعجل مثلك... ثم أنا لي ذقن يجب أن أحلقها، وأنت ليس لك ذقن...

سامية: عندي ما هو أهم من الذقن!

عادل: ما هو هذا الأهم؟

سامية: التواليت يا أستاذ!... لا بد لي من الزينة والتواليت، وأنت لا تعمل لا زينة ولا تواليت![١٣]

وبعد ذلك تبدأ سلسلة لامتناهية من الأوامر. أوامر سخيفة شأن كل الأوامر التي تستطيع أنثى أن تصدرها إلى رجل: لا تنسَ يا عادل أن تتصل بالشركة ليرسلوا لنا أنبوبة غاز! افتح الراديو! لا تفتح الحنفية! أمسك الإبرة والخيط وركّب

١٣ ـ المصدر نفسه، ص ٦٧ ـ ٦٨.

أزرار قميصك! جهِّز لنا الفطور! اذهب إلى المطبخ وضع اللبن على النار! أدر مفتاح الغاز! ناولني البشكير، والبرنس أيضاً، وزجاجة الكولونيا، وعلبة البودرة، و.. و.. باختصار إنها الصورة الخالدة لأومفال، ملكة ليديا، وعند قدميها زوجها هرقل الجبار يغزل كما تفعل الجواري من النساء. وقد لا يشبه عادل هرقل من حيث القوة في البداية، ولكنه يشبهه حتماً في النهاية والمصير: الانتهاء عند قدمي المرأة وفي يده المغزل، تلك الآلة المؤنثة منذ أن كانت البشرية. والفارق الوحيد بين الأسطورة الإغريقية وبين الأسطورة الحديثة التي يرويها الحكيم في **مصير صرصار** هو أن صورة المغزل قد استبدلت بصورة صرصار. وبالفعل، وبينما كانت سامية تهمّ بمغادرة الحمام وقع نظرها على الصرصار الذي سقط في الحوض في الفصل الأول، فتطلق صيحة ذعر وتستنجد بعادل. ويستشف القارئ من جديد رمز الجنس في الحوار الذي يدور بينهما:

سامية: يجب تنظيف الحوض حالاً... لكن قبل ذلك لا بد من قتله...

عادل: قتله!

سامية: بسرعة.

عادل: وأنا الذي سأتولى قتله؟

سامية: طبعاً.

عادل: طبعاً... لكن انظري.. إنه سيخرج من تلقاء نفسه.

سامية: إذا خرج من تلقاء نفسه يكون أحسن... لأن قتله داخل الحوض يوسخ الحوض..[١٤].

وبدءاً من هذه اللحظة يأخذ الصوت التراجيدي بالارتفاع. فالصرصار يكافح للخروج، ولكن ملاسة الجدران تسقطه في كل مرة. إنه الإصرار على كفاح لا أمل فيه، كفاح عديم الجدوى أمام قوة لا قبل للإنسان بها. إنها العظمة في المأساة. ولقد أراد الحكيم، كما قال في المقدمة، أن تكون مسرحيته مأساة، مأساة الرجولة المكافحة لاستعادة نفسها ولكن بلا جدوى... شأن كل كفاح تراجيدي:

١٤ ـ المصدر نفسه، ص ٨٤ ـ ٨٥.

عادل: إنه ما زال يتسلق...

سامية: وما زال يسقط أيضاً...

عادل: نعم... يتسلق، ثم يتدحرج، ثم يسقط... لاحظي الحركة... تسلق، ثم انزلاق، ثم تدحرج، ثم سقوط إلى قاع الحوض...

سامية: تسلق ثم تزحلق ثم تدحرج... ثم سقوط إلى قاع الحوض...

عادل: تماماً... ثم المعاودة من جديد... بدون راحة... بدون هدنة...

سامية: إلى متى؟

عادل: لا نستطيع، لا أنا ولا أنت، أن نقرر متى؟ هذا يتوقف على إرادته هو... وهو حتى الآن لا يبدو عليه نية الكف عن المحاولة[١٥].

هذا الكفاح السيزيفي الذي لا أمل فيه من جانب الصرصار المتأنسن يجد فيه عادل، ذلك الإنسان المتصرصر، أو بتعبير أدق ذلك الرجل الذي حطّت به أنثاه إلى مرتبة الصرصار، يجد فيه خير تعبير عن كفاحه الذي لا أمل فيه هو الآخر. كفاح ضد قوة لا قِبَل له بها. كفاح للخروج من رحم المرأة، ذلك الكفاح الذي يبذله الرجل وهو لا يزال بعدُ نطفة ويظل يخوضه إلى أن تضمه الرحم الأخرى والأخيرة، رحم الأرض بجدرانها الملساء هي الأخرى.

من هنا كان التماهي الذي يكتشف عادل انه قائم بينه وبين الصرصار. ولهذا يسرع إلى حبس نفسه مع الصرصار في الحمام حيث يعلن تمرده، تماماً كما يفعل كل متمرد عندما يلوذ بمنطقة منيعة.

وتثور ثائرة سامية وتهدده وتنذره بأن يخرج وإلا حطمت باب الحمام، ولكن بلا جدوى. ويدور الحوار التالي بين سامية والطباخة:

الطباخة: طول عمره يسمع كلامك!

سامية: إلا اليوم.. لا أعرف ماذا حصل له؟[١٦]

١٥ ـ المصدر نفسه، ص ٩١ ـ ٩٣.

١٦ ـ المصدر نفسه، ص ١٠٥ ـ ١٠٦.

وما حصل له بسيط للغاية، فقد أدرك أن الكفاح لا يزال ممكناً حتى لو كان قد تصرصر، وأن الكفاح ضروري حتى لو كان لا يجدي فتيلاً. فمثل هذا الكفاح هو وحده الذي يعطيه الشعور بأنه لا يزال إنساناً.

وفي النهاية، وبعد تشابك الأحداث، يحضر طبيب الشركة للكشف على عادل بعد أن أبلغته سامية هاتفياً أن عادل مصاب ببعض التوعك... وكل ذلك وعادل لا يزال في الحمام يتابع كفاح الصرصار:

سامية: افتح يا عادل... افتح لأشرح لك الموقف...

عادل: الموقف واضح... لا يحتاج إلى شرح...

سامية: أنت غلطان... استجدّ شيء... الدكتور حضر.

عادل: دكتور!... أحضرتِ دكتور؟... لإبادة هذا المسكين؟... دكتور حشرات طبعاً!.

سامية: حشرات!... ما هذا الكلام؟... الدكتور جاء لك أنت، افتح... الدكتور لك أنت...

عادل: لي أنا... دكتور حشرات؟[١٧]

وتحاول سامية أن تموه حقيقة مرض عادل على الطبيب، ولكن عادل يصر على اطلاع الطبيب على السبب الحقيقي. وتحمى المشادة من جديد بين الزوجين، ويضطر الطبيب إلى التدخل:

الدكتور: اسمحوا لي... اتركوني، أنا أعرف الموضوع بنفسي... أرجوك يا أستاذ عادل... تفضل على السرير لأكشف عليك... وأنا أعرف الحقيقة بنفسي...

عادل: لا يا دكتور، الحقيقة ليست على السرير، الحقيقة هنا في الحوض...[١٨]

ويتصور الطبيب للوهلة الأولى أن عادلاً مصاب بشيء من الإرهاق الجسدي والنفسي، ولكن جواب عادل يأتي نفياً قاطعاً لمثل هذا التشخيص:

---

١٧ ـ المصدر نفسه، ص ١١٠.

١٨ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٣.

الدكتور: أتحلم أحلاماً مزعجة؟

عادل: لا مزعجة ولا مفرحة... لا أحلم بالمرّة...[١٩]

الرجل الذي لا أحلام له، الرجل المسحوق الرجولة، لأن الحلم عند الحكيم هو دوماً حلم مذكر كما قلنا، ولأن الرجولة هي القدرة على صنع الأحلام في خاتمة المطاف. ولكن الطبيب سرعان ما يكتشف أن لعادل حلماً أوحد، حلمه بأن يصير صرصاراً. وقد يكون هذا حلماً غريباً عجيباً لإنسان متصرصر. ولكن الصرصار الذي يحلم عادل بأن يكونه هو الصرصار المكافح كفاحاً جباراً للخروج من الحوض ذي الجدران الملساء، الكفاح الذي يعني أننا لم نقل كلمتنا الأخيرة، الكفاح الذي يقول لنا إن الإنسان فينا قد يصرع ولكنه لا يهزم، الكفاح الذي يعطي الفاجعة معنى التراجيديا:

عادل: اسمع يا دكتور... انظر جيداً إلى هذا الصرصار... وقل لي ماذا يصنع الآن؟

الدكتور (ناظراً إلى الحوض): يصنع ماذا؟... لا يصنع شيئاً...

عادل: دقق النظر يا دكتور... ألا ترى مثلاً أن الصرصار يحاول شيئاً؟

الدكتور: طبعاً... يحاول الخروج من الحوض...

عادل: عظيم... عظيم.. لقد وصلنا.

الدكتور (ينظر إليه): وصلنا إلى ماذا؟

عادل: إلى سر الموضوع كله...[٢٠].

في الخروج من الحوض السر كله. ولكن لا بد قبل ذلك أن يفهم الطبيب سر الحوض نفسه. وها هو ذا يحاول أن يفهم:

الدكتور: أقدر أسأل؟

سامية: طبعاً يا دكتور... تفضل!

---

١٩ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٨.

٢٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٤ ـ ١٢٥.

الدكتور: ما هو اعتقادك في شخصية زوجك؟

سامية: من حيث؟

الدكتور: من حيث القوة والضعف...

سامية: بالنسبة إلى من؟

الدكتور: بالنسبة إليك طبعاً!

سامية: أنا؟... أعتقد أن شخصيته أضعف من شخصيتي...

الدكتور: وهل هو يعرف ذلك؟

سامية: مؤكد...

الدكتور: هل قال لك ذلك صراحة؟

سامية: لا... ولكنه يعتقد في دخيلة نفسه...

الدكتور: كيف عرفت؟

سامية: إنه يصرح دائماً بأني متسلطة عليه... وأني أرغمه على إطاعة أوامري... وأني أضطهده...

الدكتور: تضطهدينه؟

سامية: هذا ما يقوله...

الدكتور: إذن هو يعتقد أو يتوهم أنك تضطهدينه؟

سامية: نعم...

الدكتور: تشخيصي في محله...

سامية: أي تشخيص؟

الدكتور: مسألة الصرصار هذه!

سامية: وما هي العلاقة؟

الدكتور: أنت تريدين إبادة الصرصار... وهو يريد إنقاذه من يدك...

سامية: تقصد يا دكتور...

الدكتور: نعم... إنه في وعيه الباطن قد مثّل نفسه بالصرصار.. وهذا هو سر اهتمامه به وعطفه عليه...[٢١].

ولكن لا يكاد الطبيب يتوهم أنه توصل إلى سر الموضوع حتى يفاجأ بنفي قاطع من قبل عادل:

الدكتور: اسمع يا أستاذ عادل... أولاً زوجتك مخلصة لك كل الإخلاص... صدقني... إنها تحترمك وتقدرك... رغم اعتقادك أن شخصيتك أضعف من شخصيتها...

عادل: شخصيتي أضعف من شخصيتها؟... من قال ذلك؟

الدكتور: لا... لا أحد... هذا مجرد افتراض... احتمال...

عادل: لم يخطر على بالي إطلاقاً مثل هذا الفرض أو الاحتمال!

الدكتور: ربما مثلاً... تكون طلباتها... أو ما يمكن أن تفهم أنه أوامرها...

عادل: هي فعلاً صاحبة أوامر.. بل أكثر من ذلك تحكمات.. بل ورغبة في التسلط.

الدكتور: أنت معترف إذن بهذه النقطة...

عادل: بالتأكيد...

الدكتور: ترى إذن أن لها رغبة في التسلط؟

عادل: طبعاً... مثل أغلب الزوجات... خصوصاً مَن كانت مثلها، وتخرجت مع زوجها من نفس الكلية... وتوظفت معه في نفس العمل...

الدكتور: إذن المساواة تامة بينكما في كل شيء...

عادل: في كل شيء.

الدكتور: ومع ذلك تريد هي أن تمتاز... وأن تتسلط وتتحكم...

عادل: بالضبط... حالة زوجتي...

الدكتور: وأنت تتركها تتسلط وتتحكم...

٢١ ـ المصدر نفسه، ص ١٣٨ ـ ١٣٩.

عادل: نعم... أتدري لماذا؟... رغبة مني في إرضائها لأنها امرأة... امرأة ضعيفة... فرحانة بشبابها ونهوضها ونبوغها... لا أحب أن أصدمها في اعتقادها بتفوقها وقوتها... إني أعتبر ذلك نذالة... نذالة مني أنا الرجل القوي... وأرى أن من واجب الرجولة إشعارها بقوتها وأهميتها... ورفع روحها المعنوية[٢٢].

وطبيعي أن يشعر الطبيب بالحيرة إزاء هذين التصريحين المتناقضين من قبل الزوجة والزوج. ولكنه إذا كان قد عجز عن فهم السر بعد أن كاد يضع إصبعه عليه، فهذا يعود إلى أنه حاول أن يفهم سر الصرصار من وجهة النظر العلمية ومن زاوية علم النفس، وإلى أنه حاول أن يدرس حالة عادل ويحللها وكأنها حالة شخصية، فردية. ولو أنه نظر إلى المسألة بغير هذا المنظار، لو أنه نظر إليها من زاوية «علم الحياة» إن صح التعبير، لا من زاوية علم النفس الجزئي والمحدود، ولو أنه رأى في حالة عادل لا مجرد حالة نفسية فردية بل رمزاً إلى الوضع البشري نفسه، أي لو أنه رأى في عادل الرجل، وفي سامية المرأة، في الأول آدم وفي الثانية حواء، لكان أمكنه أن يدرك أنه أمام **تراجيديا** لا أمام **دراما**، أمام **قصة الإنسان** لا أمام **قصة إنسان**. ولكان أمكنه أيضاً أن يضع يده على سر التناقض بين تصريحي الزوجين بصدد القوة والضعف. ذلك أن اعتقاد عادل بأن زوجته أضعف منه شخصية ـ ولهذا على وجه التحديد يتركها تتحكم وتتسلط ـ إنما هو تجسيد أمثل للعبة الرجل والمرأة. الرجل الذي يعتقد أن المرأة لعبته، في حينه أنه في الواقع لعبة المرأة. وصيحة التحذير والتنبيه التي يطلقها الحكيم في **مصير صرصار** هي نفسها الصيحة التي أطلقها في العديد من المناسبات، ومن قبيل ذلك يوم اتصل بحواء، أم البشر، بواسطة جهاز لاسلكي مفترض يمكن به الاتصال بسكان الآخرة، فدار بينهما الحوار التالي:

ـ أخبريني، ما رأيك في موضوع منح المرأة حق الانتخاب؟... أقصد حقها في أن تحكم وتسوس وتقود...

ـ ومن قال لك إنني لم أحكم ولم أسس ولم أقد؟ من الذي قاد آدم من يده وأخرجه إلى الأرض؟ لا تصدق امرأة تزعم غير ذلك... لكل امرأة تفاحتها التي تقود بها الرجل!...

٢٢ ـ المصدر نفسه، ص ١٦٢ ـ ١٦٥.

ـ قلت ذلك فلم يصدقوني... لأننا في عصر نصدق فيه النظريات ولا نصدق الحقائق... فإذا شاع مذهب يقول إن المرأة ضعيفة، فيجب أن نصدقه حتى ولو رأيناها بأعيننا تمسك بيدها رجلاً وتلقي به من حالق!

ـ من ذا الذي يسميني ضعيفة؟ يبدو لي أني منذ عشت على الأرض حتى اليوم، وأنتم تعيشون في غلطة تغذيها دائماً بلاهتكم، معشر الرجال!.. وهي أن المرأة ضعيفة.. ما من امرأة ضعيفة.. إنها تتظاهر بالضعف، كما يتظاهر الرجال بالقوة![٢٣].

ولا غرو بعد هذا أن يكون الحكيم قد رفض علم النفس تحليلاً وعلاجاً، لأن المرض في رأيه مرض وجودي، وباء أزلي كان منذ أن كان أبوانا الأولان[٢٤]. وما تصرصر عادل في المسرحية إلا رمز للسقطة الأولى، سقطة آدم. وهذا المرض عضال لا علاج له: قدر كتب على الإنسان كما كتب على الصراصير أن تكون فريسة النمل. إنها مشكلة «قديمة قدم الأزل» كما جاء في الفصل الأول من

٢٣ ـ **عصا الحكيم**، ص ١٥٥ ـ ١٥٦.

٢٤ ـ علماً أن أيديولوجيا الحكيم التي تحدد نفسها من خلال موقفه من المرأة قابلة هي ذاتها للتفسير على ضوء علم النفس. ولو كانت دراستنا تطمح في أن تكون سيكولوجية لاستطعنا بسهولة أن نرجع عقدة الحكيم من المرأة إلى عقدته تجاه أمه كما يصفها في **سجن العمر**. فالحكيم لم ينس قط، في شعوره ولاشعوره معاً، أن أباه الذي يكنّ له حباً وتقديراً عظيمين كان يمكن أن يكون شاعراً ومفكراً لولا أن زوجته خنقت فيه موهبة الشعر والأدب والتطلع إلى التفرد بنزعتها الواقعية واهتماماتها الأرضية البحتة. لنقرأ على سبيل المثال هذا المقطع الذي يصف فيه الحكيم كيف تبخرت شخصية الفنان والشاعر في والده تحت ضغط الزوجة والحياة الزوجية: «... اختفت معالم تلك الشخصية بطرافتها، ولم أجد أنا أمامي إلا رجلاً رزيناً وقوراً مطيلاً في التفكير متأملاً في الكلام قبل النطق به إلى حد يكاد يوحي ببطء الفهم والبديهة، مما أطمع والدتي وأثار فيها شعوراً بالتفوق، فكانت تقول لي دائماً: أنا أذكى من أبيك... أنا أسرع فهماً من أبيك... كانت صورة والدي حقاً أقرب إلى الانطفاء. أما تواليفه وتفانينه وفلسفته فإني لأعجب أنها كانت له يوماً!... فإن الأب الذي عرفته كان أبعد الناس عن كل هذه الأوصاف... أترى مسؤوليات القضاء والزواج والأسرة قد حطمت فيه كل شاعرية؟ لست أدري. هناك مع ذلك لحظات وتصرفات وأحوال تبدر منه أحياناً فتكشف عن المعدن القديم، إلا أن لونها تغيّر كما تغيّر إطارها. فهي هنا تنصب على الواقع اليومي، واقع حياته الوظيفية والزوجية، ولا علاقة لها بالشعر والفكر والتفنن... ما الذي حدث له بالضبط؟ أهو مجرد الزواج وأعبائه؟... أهي والدتي بشخصيتها القوية الثائرة العنيفة المسيطرة وجّهت مصير زوجها كما أرادت هي، فحصرت نشاطه داخل الإطار العائلي المادي وحده؟ لقد كانت والدتي فعلاً شديدة القلق دائماً على أمر معاشها ولم يكن والدي يملك غير مرتبه... مرتب وظيفته كان إذن هو كل الضمان عند والدتي... ظل هذا هو اعتقادي الذي نفّرني من الزواج زمناً طويلاً...». (**سجن العمر**، ص ٤٤ ـ ٤٥).

المسرحية و«لا تدخل في نطاق العلم والعلماء». ولهذا حرص الحكيم على التأكيد بأن مسرحيته إنما هي تراجيديا، وشرط التراجيديا كما قال الحكيم أن «تكون نهاية البطل نتيجة لصراعه مع قوة لا قبل له بها». والنمل بالنسبة إلى الصراصير، والجنس بالنسبة إلى البشر، هما هذه القوة. والمسألة كلها كما قال عادل للطبيب هي ألا نيأس. ولأن الصرصار لم ييأس ولم يستسلم رغم ملاسة جدران الحوض وبالتالي استحالة تسلقها، لذلك وصفه عادل بأنه بطل وتمنى من كل أعماقه لو يكون مثله... صرصاراً مكافحاً. وهو إذ يرفض تشخيص الطبيب لحالته، فلا لشيء إلا لأنه لم يتوصل بعد إلى أن يكون صرصاراً:

عادل: اسمع يا دكتور... إذا اعتقدتم أني أشبه الصرصار فأنتم مخطئون...

الدكتور: طبعاً... وأي خطأ!... أنا معترف أني أخطأت التشخيص... معترف أني مخطئ... وألف مرة مخطئ.

عادل: نعم... خطأ جسيم... لأني لا يمكن أن أصل إلى المستوى الرائع الذي وصل إليه الصرصار.

الدكتور: ماذا تقول؟... المستوى الرائع؟

عادل: نعم.

الدكتور: أنت جاد؟

عادل: كل الجد[٢٥].

أجل، الصرصار يريد أن يصير صرصاراً. هذه هي المفارقة التي أوصلتنا براعة الحكيم إليها في المسرحية. مفارقة متولدة عن اختلاط الرمز بالحقيقة والتباسهما. ولكن عن طريق هذه المفارقة أيضاً استطاع الحكيم أن يرتقي بمسرحيته إلى مصاف التراجيديا، إذ إنها هي التي مكّنته من أن يرفع كفاح الصرصار رمزاً وواقعاً إلى مستوى العظمة المأساوية، عظمة الكفاح بلا جدوى ولكن بلا يأس أيضاً ضد قوى لا قبل لنا بها. والنهاية المفجعة من وجهة النظر هذه غير ذات أهمية، ولا تبدل شيئاً من عظمة البطل، لأن المهم ليس النهاية، فالنهاية معروفة سلفاً، وإنما المهم تصميمنا

٢٥ ـ مصير صرصار، ص ١٦٧ ـ ١٦٨.

على مواجهة هذه النهاية وعلى محاولة درئها رغم أنها مكتوبة علينا كالقدر.

ولقد تمثلت هذه النهاية بالنسبة إلى الصرصار في الأمر الذي أصدرته سامية إلى أم عطية الطباخة بأن تملأ الحوض بالماء ليغرق مَن كان بين الصراصير ملكاً، كما تمثلت في دلو الماء الذي سفحته أم عطية فوق جثة الصرصار ما إن تجمّع عليها النمل. وكلمة الرثاء الوحيدة التي شُيِّع بها هي تلك التي فاه بها عادل: «المهم هو كفاحه... من أجل حياته».

ويسدل الستار على المسرحية من غير أن ندري هل شيَّع عادل بكلمته هذه الصرصار حقاً أم نفسه؟ ولكن أليس عادل هو الصرصار؟ أوَلم يكن قصد الحكيم من مسرحيته أن يرينا كيف يتحول الرجل إلى صرصار؟ وإذا كان لا يزال لدينا شك، فلنصغ إلى المقطع الأخير الذي تنتهي به مسرحية **مصير صرصار**:

سامية (وهي داخلة الحمام): اسمع يا عادل... أنت اليوم عندك إجازة (الإجازة التي منحه إياها الطبيب)... يكون في معلومك... أريد أن تمضي هذا اليوم في عمل نافع... سامع؟... عندك ملابسي وفساتيني منكوشة في الدولاب... اقعد رتبها وعلقها بالراحة... واحدة... واحدة. أرجع من شغلي ألقى كل شيء نظمته ورتبته... مفهوم؟

عادل (في إطراق عميق)؟...

سامية: سامعني؟

عادل: سامع...

سامية: وإياك فستان واحد يطبق منك أو يتكرمش... مفهوم؟

عادل (صائحاً): مفهو... و... و... م!

سامية: أنا حذرتك...

(تدخل الحمام وتغلق عليها)

عادل (يصيح): يا أم عطية... هاتي الجردل والخرقة... وأزيليني من الوجود![٢٦].

٢٦ ـ المصدر نفسه، ص ١٩١ ـ ١٩٢.

ورطة الضمير المزدوج

في عام ١٩٦٦ أصدر الحكيم **الورطة**. وما الورطة كما سبق أن ذكرنا إلا ورطة الضمير المزدوج، ضمير الحكيم فناناً وضميره إنساناً. وقبل صدور **الورطة** بعشرين عاماً حدثنا الحكيم بأسلوب مباشر وصريح عن الانقسام الذي يعاني منه ضميره. ولسوف نثبت هنا حديثه بأكمله تقريباً لأهميته أولاً في فهم التناقض الحاد بين ما يسمى أدب توفيق الحكيم الذاتي وأدبه الاجتماعي، ولأنه يغني ثانياً عن تلخيص مسرحية **الورطة** وتحليلها. قال الحكيم:

«قال لي حماري يوماً:

ـ لا شك أن الكاتب الخالق يجد نفسه أحياناً في حاجة إلى ترك عزلته الذهنية والهبوط إلى طبقات الناس المختلفة، يدرس أحوالهم ويجمع ما ينفعه مادة لفنه... ومن أجل ذلك يتحتم عليه معاشرة أصناف متباينة من البشر... ويستوي عنده الجلوس إلى العظماء والأثرياء أو اللصوص والأشقياء، ولا يفرق في الاختلاط بين الأجلاء والسفهاء، ولا بين الفاضلات والساقطات... الجميع في نظره نماذج من أشخاص تلك الرواية الكبرى التي تجري حوادثها كل يوم على مسرح المجتمع.

ـ رأيك هذا صحيح يا حماري العزيز... ولكن يا صديقي الحمار، فلنفرض جدلاً أني أردت أنا أيضاً إخراج كتاب... أسميه مثلاً **يوميات لص في القاهرة**، أدرس فيه عصابة لصوص بكل ما يحيط بها من بيئة وظروف... واخترت لتلك الدراسة أولئك الذين يطاردهم البوليس... أردت أن أصور هؤلاء الخطرين الخارجين على المجتمع وقوانينه، فاتصلت بهم وجلست إليهم وسمعت ما يدور بينهم من مؤامرات، وعلمت أنهم مقبلون على ارتكاب جريمة سطو على بنك من البنوك في ليلة من الليالي، واطمأن إلي هؤلاء القوم وأمنوا جانبي ووثقوا بـ«شرفي» فوضعوا أمامي الخطة... إلى هنا لا جناح على مثلي في نظر القضاء،

فليس كل ذلك بعد سوى أعمال تحضيرية غير معاقب عليها... ولكن ليلة السطو جاءت... فترددت هل أذهب معهم أو لا أذهب؟... وقد ذهبت مدفوعاً بوسواس شيطان الفن... وهنا المصيبة... فقد هجم اللصوص هجمتهم على باب المصرف، فتنبه الحارس وتعرض لهم... فانبرى له أحد أفراد العصابة، أعرفه بشخصه ورأيته رأي العين، وقد طعن الحارس المسكين بمدية طعنة أردته قتيلاً، وأتم اللصوص عملهم وانتهبوا الخزانة، وانصرفوا، وانصرفنا... يا للكارثة!... إنها جريمة سرقة بإكراه، اقترنت بقتل عمد... إنه الإعدام... إنها المشنقة لا أكثر ولا أقل... ما مركزي في كل هذا؟... وجاء الغد، وإذا الصحف كلها تنشر بالحروف العريضة: «جريمة مروعة فظيعة!»... ولقد ابتسمت عندما قرأت أنهم قبضوا على شقيق زوجة الحارس القتيل لحدوث مشاحنة بينهما في الليلة السابقة على الجريمة بخصوص سلوك الزوجة المريب... ومرت الأيام وزج في السجن بكثير من الأبرياء رهن التحقيق... وأشارت صحيفة آخر الأمر بأن التحقيق كاد أن يغلق وأن القرائن كلها متجهة نحو شقيق الزوجة وأن التهمة قد وجهت إليه...هنا تيقّظ ضميري الإنساني، وجعل يهتف بي أن من واجبي التبليغ في الحال وكشف النقاب للبوليس عن حقيقة الأمر... فنهض ضميري الفني معارضاً، مؤكداً أن واجب الفنان هو السكوت... واحتدم الجدل بين الضميرين في الحوار الآتي:

الضمير الإنساني: أتساءل كيف تسكت وقد شاهدت بعينيك رجلاً لا ذنب له يسقط مضرجاً بدمائه تحت مدية رجل وحشي؟

الضمير الفني: حقاً... لقد كان منظراً فنياً رائعاً.

الضمير الإنساني: إني لم أنم منذ تلك الليلة، ولا يمكن أن أنام حتى يقبض على الجاني الحقيقي... هلم بنا نخبر البوليس.

الضمير الفني: أنا... لم أر شيئاً أبلغ عنه.

الضمير الإنساني: إنك رأيت الجريمة من أولها لآخرها.

الضمير الفني: إني رأيتها كفنان لا كشاهد إثبات.

الضمير الإنساني: الخلق القويم يدعوك أن تبوح...

الضمير الفني: إنك تعلم أن الخلق القويم هذا من شأنك أنت، أما أنا فلا أعرف غير العمل الفني القويم... وإني لم أدخل بين هؤلاء اللصوص باعتباري مخبراً سرياً، ولكني دخلت بينهم بصفتي فناناً يدرس أحوالهم، وقد وثقوا بي... فهل من حقي أن أخون هذه الثقة؟... ومع ذلك فالقضاء يعرف ظروف اشتراكي في هذا الأمر والبواعث التي دعت إليه، وهي كلها شريفة.

الضمير الإنساني: أرجو منك ألا تتكلم عن الشرف، لقد ظهر لي أننا غير متفقين على معنى هذه الكلمة.

الضمير الفني: تريد أن تقول: إني لست شريفاً؟

الضمير الإنساني: من الصعب ألا أعدّك كذلك وأنت تنام ملء جفونك مرتاحاً مطمئناً لا يزعجك صراخ ذلك الدم البريء الذي ينادي بإحقاق الحق وإقرار العدل... إنك لا تريد أن تخون السفاكين الذين استأمنوك، وتريد أن تخون المجتمع الذي وضع في قلمك أمانة الدفاع عنه... أنت أيها الكاتب الحر!... فيمَ عملك ورسالتك إذن إن لم تكن في النهوض ذائداً عن حرية الأفراد ودمائهم، مناصراً للعدالة، معيناً للحق والقانون؟

الضمير الفني: يا لها من بلاغة... أنت أيضاً تعرف كيف تؤثر في النفوس بمثل هذه الكلمات؟

الضمير الإنساني: أتستطيع أن تكذّب حرفاً واحداً مما أقول لك؟

الضمير الفني: أنا لا أكذّب ولا أثبت... أنا أصوّر وأعبّر... الشرف عندي هو في صدق التصوير والتعبير...

الضمير الإنساني: أرى أن واجبك كمواطن شريف أن تبلغ البوليس...

الضمير الفني: واجبي عدم التبليغ.

الضمير الإنساني: بل الواجب أن تبلغ، كي لا تعطي الناس القدوة السيئة.

الضمير الفني: ليس للناس أن يقتدوا بالفنان في كل تصرفاته... كلا لن أبلّغ.

الضمير الإنساني: بلّغ...

الضمير الفني: لن أبلّغ...

واضطرب رأسي تحت ضربات تلك المعركة العنيفة، فارتميت على فراشي أطلب النوم تخلصاً من عذاب نفسي وما يدور فيها من حرب ضروس... ولكني لم أغمض جفناً طول ليلي، ولم يفتر الدوي في أذني لحظة بهاتين الكلمتين الملعونتين: بلغ... لا تبلغ... بلغ... لا تبلغ...»[1].

تلكم هي «ورطة» الحكيم قبل أن يكتب **الورطة** بحقبة طويلة. وما مسرحية **الورطة** إلا نسخة طبق الأصل عن الورطة الأصلية. ولم يفعل الحكيم من شيء في المسرحية سوى أنه وسّع ما جاء عن الموضوع في ذلك الفصل الصغير المنشور في **حماري قال لي**. وإذا كان الحكيم قد شعر بالحاجة بعد عشرين عاماً من الزمن إلى تجديد الحديث عن ورطة الضمير المزدوج، فهذا يعني أول ما يعني أنه لم يستطع الخلاص من تلك الورطة حتى بعد أن أتم العقد السابع من العمر، وأن توزّعه بين الإنسان والفنان فيه لم يزل يؤرقه في شيخوخته كما أرّقه في شبابه وكهولته. والحق أن هذا الانقسام والتوزع قد انعكسا على أدب الحكيم منذ أن خطّ أول سطر فيه. واستعراض سريع منا لمؤلفاته يكشف لنا بما لا يدع مجالاً للشك عن أن الحكيم قد حاول طول عمره المديد وإنتاجه الغزير أن يرضي كلاً من ضميره الإنساني وضميره الفني على حدة بعد أن عجز عن التوفيق بينهما. ولعل هذا ما يفسر سر انقسام أدب الحكيم إلى أدب ذاتي وأدب اجتماعي. أدب ذاتي يرضي ضميره الفني، وأدب اجتماعي يرضي ضميره الإنساني. وقد اعترف الحكيم في مقابلة له مع غالي شكري في عام ١٩٦٥ بأن إرضاء الضمير الأخير لا يمكن أن يتم إلا على حساب الأول، مؤكداً بذلك لا ازدواجية الضمير فحسب، بل أيضاً أفضلية الفن على الحياة. ولئن كان الحكيم قد أبدى حسرته في مطلع الأربعينات على أن «العصر الحديث لا تمتنع عليه الأبراج» وعلى أنه «لا يوجد اليوم الكاتب الذي لا يغمس قلمه في وحل البشر»، فإنه في تصريحه في

---

١ ـ حماري قال لي.

منتصف الستينات يرى أن الأدب الاجتماعي هو «ضريبة» ينبغي على كل فنان أن يتحملها كارهاً باعتباره مواطناً لا فناناً؛ فردّاً على هذا السؤال: «هناك من النقاد من يقرر أنك حين تدعو إلى فكرة اجتماعية، فإن ذلك يتم على حساب الفن.. ما رأيك في هذه الملاحظة أصلاً؟ فإذا كانت صحيحة فما هو تفسيرك لها؟»، كان جواب الحكيم: «دائماً كانت فكرة الدعوة على حساب الفن، بنسبة قليلة أو كبيرة، في كل فن وأدب، قديم وحديث. ويلاحظ ذلك حتى من أيام الفن الفرعوني، فإنه كلما اشتدت الرغبة في أن يكون هذا الفن ممثلاً لإحدى الدعوات، فإنه يضعف قليلاً عن مستوى الفن الذي يُترك فيه الفنان على السجية. غير أن هذا لا يمنع من ضرورة تحميل الفن أحياناً رسالة الدعوة والتعليم عندما يحتاج المجتمع إلى ذلك. وليجعلها الفنان ضريبة لا بد منها باعتباره مواطناً مؤمناً برسالة تغيير المجتمع التي يريد تبليغها إلى شعبه مباشرة»[٢].

وقد حاول الحكيم أن يرضي ضميره الإنساني في المؤلفات التالية: **سلطان الظلام، حمار الحكيم، تأملات في السياسة، الأيدي الناعمة، لعبة الموت، أشواك السلام، شجرة الحكم، الصفقة، الطعام لكل فم، شمس النهار، مسرح المجتمع، بنك القلق**، ومعظم مسرحيات **المسرح المنوع**[٣]. أما ضميره الفني فقد أرضاه بشكل عام في المسرحيات والروايات والقصص التي تناولناها بالتحليل في هذه الدراسة. ولعل الكتاب الوحيد الذي لا يندرج تحت هذا التقسيم هو كتاب **يوميات نائب في الأرياف** الذي صدر عام ١٩٣٧. ونحن لا نجهل أن النقاد يصنفون هذا الكتاب في طليعة مؤلفات الحكيم الاجتماعية. ولكننا نعتقد أن غلبة الطابع الاجتماعي على الذاتي في هذا الكتاب قد جاءت بالرغم من إرادة المؤلف. و«**اليوميات**» من وجهة النظر هذه كتاب فاشل، وإن

---

٢ ـ مجلة حوار، نيسان ١٩٦٥.

٣ ـ وقد ضربنا نحن صفحاً عن هذه المؤلفات في هذه الدراسة لا لأنها جديرة بالازدراء من وجهة نظر الحكيم فحسب، بل قبل كل شيء لأنها باعترافه «غير صادقة»، لم يكتبها على سجيته، ولا تعبر عن وجهة نظره الأساسية في الفن والحياة والعلاقة بينهما، بل هي أشبه بـ «ضريبة»، بتنازل لحساب المجتمع.

كانت عظمته تكمن في فشله هذا على وجه التحديد[٤].

ولنفصل:

لقد أراد الحكيم في «**اليوميات**» أن يرضي ضميره الفني في منفاه في الريف المصري حيث ساقته مقادير الحياة وحيث الفن آخر هموم الإنسان. ولم يرمِ من وراء كتابته إلى غاية إصلاحية أو اجتماعية. كل ما ابتغاه هو أن يسجل فيه مرحلة جديدة من مراحل سجن عمره، مرحلة نائب الأرياف، بعد أن سجل مراحل المراهق والطالب والمتصوف للفن في **عودة الروح** و **زهرة العمر** و**عصفور من الشرق**. ولقد صرح فيما بعد بأنه فكر بأن يكتب ثلاثية تبدأ بـ**عودة الروح** وتنتهي بـ **اليوميات** مروراً بـ **عصفور من الشرق**، ولكن الظروف حالت دون تنفيذ المشروع، فجاءت الكتب الثلاثة مستقلة ليس بينها من رابط غير ذاتيتها. ولقد صرح الحكيم أيضاً بعد بضع سنوات من صدور **اليوميات** باحتقاره الأدب الإصلاحي، بل كل أدب هادف، وذلك في المساجلة التي دارت بينه وبين أحمد أمين في عام ١٩٤٤ حول «الفن والإصلاح». فقد طالب أحمد أمين بأن يلتزم الأديب العربي قضايا عصره ومجتمعه وبأن يحذو حذو الأدب الأميركي الذي «يحمل لواءه رجال مارسوا الحياة العملية في شتى شؤونها، ثم لم يكتبوا في خيال وأوهام وأحلام، إنما يكتبون في أكثر ما يكتبون في مشكلاتهم الحالية ومسائلهم اليومية وحياتهم الاجتماعية... وأكثر هؤلاء لا يستوحون أساطير اليونان والرومان، وإنما يستوحون مجتمعهم وما فيه وما يصبو إليه. فللأديب العربي أن يستوحي امرؤ القيس أو شهرزاد... ولكن يجب أن يكون ذلك نوعاً من الأدب، لا كل نوع، ولا هو النوع الغالب، ولا هو الأرقى».

ولقد جاء رد الحكيم على هذا الرأي حازماً واضحاً لا يحتمل اللبس، إذ قال: «مع الأسف أراني مضطراً أن أقول للصديق المبجل: إن استيحاء أساطير اليونان والرومان وامرؤ القيس وشهرزاد هو النوع الأرقى في الأدب... في كل أدب... لا في الماضي وحده ولا في الحاضر... بل في الغد أيضاً وبعد آلاف السنين، وما

٤ ـ حدث أكثر من مرة في تاريخ الأدب العالمي أن رفع النقاد والقراء كتاباً فاشلاً من وجهة نظر مؤلفه إلى مصاف الروائع الأدبية. من قبيل ذلك قصة أندريه جيد: **الباب الضيق**.

دام الإنسان إنساناً، وما دام رقيه الذهني بخير لم يصبه نكاس. فالإنسان الأعلى هو الذي يصون الجمال الفني عن الاشتغال الأرضي في أي صورة ويحتفظ فيه بمتعته الذهنية وثقافته الروحية... والأدب الأميركي الذي يعجب به الدكتور أحمد أمين هو في أغلبه صحافة راقية أكثر مما هو أدب حقيقي..[5]. إن الفن الخالص لوجه الجمال الفني هو الأرقى والأبقى... وذلك ما لا يسلم به أحمد أمين، فهو يعتقد أن الفن المسخر لخدمة الضرورات اليومية في المجتمع هو الفن الأرقى، متأثراً بلا ريب بتلك النظريات الحديثة في السياسة والاقتصاد التي ترمي كلها إلى تملق الجماهير ومداهنة الدهماء ومصانعة الجماعات والنقابات والهيئات ومسايرة الكتل والسواد من الناس والشعوب، موهمة إياهم بجعل كل شيء في خدمتهم... وخدمة الجموع معناها خدمة مصالحهم الأرضية المادية من مأكل ومشرب ومأوى، لأن السواد والكتل لن يطلبوا أبداً ولن يقبلوا ولن يعرفوا غير هذا النوع المادي من المطالب! فإذا أردنا تسخير الفن في هذه الأغراض فمعنى ذلك الهبوط به... إلى ضرب من أدب الدعاية والوعظ والهداية!»[6].

ولا ينكر الحكيم بعد ذلك أنه مارس هو الآخر أحياناً أدب الإصلاح، ولكنه سرعان ما يضيف أن الخلود إنما هو للفن وحده، وأن التاريخ يعرف أن «أناتول فرانس أديب، وأن برنار شو مسرحي، وأن تولستوي قصصي... وتلك هي صفاتهم التي تؤخذ على سبيل الجد... أما ميول فرانس وشو الاشتراكية ونزعات تولستوي الإصلاحية فهي نواح يُنظر إليها تارة بغير احتفال، وتارة أخرى على أنها توابع أو ظواهر ودلائل قد تفسر على ضوئها بعض أعمالهم الأدبية وآثارهم الفنية»[7].

وعلى ضوء هذه الاعتبارات يستشهد الحكيم بنفسه وبكتابه **يوميات نائب من الأرياف**، ويورد كدليل على صحة موقفه من أدب الإصلاح ما قاله الناقد

---

٥ ـ علماً بأن الأدباء الأميركيين الذين عناهم أحمد أمين هم كتاب الأزمة الاقتصادية الكبرى من أمثال كالدويل وشتاينبك!

٦ ـ **تحت شمس الفكر**، ص ٩٤ ـ ٩٨.

٧ ـ المصدر نفسه، ص ١٠١ ـ ١٠٢.

الفرنسي رامون فرنانديز عن **اليوميات**: «إن القارئ لهذا الكتاب ينسى في غالب الأحيان المقاصد الإصلاحية التي حركت المؤلف لوضع كتابه، بل إن القارئ يتمنى ألا يتغير شيء في عالم هذه المخلوقات الإنسانية»[٨].

إن القارئ يتمنى ألا يتغير شيء في عالم هذه المخلوقات الإنسانية! ولكن ألم يكتب الحكيم **اليوميات** بأمل تغيير عالم تلك المخلوقات؟ هذا هو الشائع. ولكن أليس من حقنا أن نشك بما هو شائع بعد جملة فرنانديز التي تبناها الحكيم؟ ولو لم يلمس فرنانديز بعبارته هذه وتراً حساساً لدى الحكيم، فلمَ حذف هذا الأخير من مقدمة طبعة عام ١٩٥٥ الصادرة في سلسلة «كتاب الهلال» عبارة فرنانديز تلك وثبّت بالمقابل عبارات أخرى أكثر تلاؤماً مع روح المرحلة التي افتتحتها ثورة ١٩٥٢؟ ولماذا أيضاً تناسى النقاد الذين وجدوا في **اليوميات** عملاً تقدمياً مرموقاً ذلك التقديم الذي استهلها به الحكيم: «لماذا أدوّن حياتي في يوميات؟ ألأنها حياة هنيئة؟ كلا! إن صاحب الحياة الهنيئة لا يدوّنها وإنما يحياها. إني أعيش مع الجريمة في أصفاد واحدة. إنها رفيقي وزوجي أطالع وجهها كل يوم، ولا أستطيع أن أحادثها على انفراد. هنا في هذه اليوميات أملك الكلام عنها، وعن نفسي، وعن الكائنات جميعاً. أيتها الصفحات التي لن تنشر! ما أنت إلا نافذة مفتوحة أطلق منها حريتي في ساعات الضيق!...».

واضح إذاً من هذا التقديم أن قصد الحكيم كان أن يكتب يوميات ذاتية يطلق فيها الحرية لنفسه المغلولة إلى «الجريمة في أصفاد واحدة». ولكن التناقض الذي واجهه الحكيم بين القصد من كتابة **اليوميات** وبين موضوع هذه **اليوميات**، أي التناقض بين ما هو ذاتي وبين ما هو اجتماعي، قاده على ما يبدو إلى مسالك لم يكن في نيته أن يسلكها. والواقع أن **يوميات نائب في الأرياف** قد فرضت نفسها على أنها عمل نقدي وتقدمي لا ببنيتها بل بموضوعها. فالصوت الرئيسي في **اليوميات** هو طبعاً صوت نائب الأرياف، أي الحكيم نفسه. ومع ذلك، إن الإصلاح الاجتماعي كما سنرى هو آخر هموم النائب الذي لم يكن له من

٨ ـ المصدر نفسه، ص ١٠٢ ـ ١٠٣.

هدف أو أمل إلا اقتناص ساعة أو ساعتين في اليوم للتفرغ لشؤون الفن المالكة عليه زمام نفسه. ومن هنا يبدو لنا هذا الصوت في أكثر من موضع ماجناً، لاأخلاقياً. ويبدو أن الحكيم انتبه إلى هذه الحقيقة بعد أن كرس النقاد العرب والأجانب **اليوميات** عملاً نقدياً تقدمياً، فحاول في ملحق **اليوميات**، أي في **من ذكريات الفن والقضاء**، أن ينفي أي علاقة بينه وبين نائب الأرياف وادعى أنه «لم يقصد نائباً بالذات ولا قرية بالذات، ولكنه صوّر نماذج بشرية واجتماعية مما قد ينطبق على كل بقعة في ريف مصر»[٩].

إن «**اليوميات**» كما نرى، وكما نعتقد، مظهر آخر من مظاهر «**ورطة**» الضمير المزدوج عند الحكيم. فهناك من جهة أولى صوت نائب الأرياف الذي هو صوت الضمير الفني، وهناك من الجهة الثانية صوت أهل الريف المصري في الثلاثينات من هذا القرن، صوت معذبي الأرض الذي هو صوت الضمير الإنساني. وجميع الدلائل تشير إلى أن كل نية نائب الأرياف كانت أن يتخذ من معذبي الأرض «مادة لفنه» أو ليومياته. ولكن هذه «المادة» فرضت نفسها على ما يبدو فرضاً تجاوز نية النائب وقدرته على ضبط الوقائع وتوجيهها بالصورة التي كان يريد. ومن هنا كان التناقض بين الصورتين في **اليوميات**، بل من هنا أيضاً كان سر ذلك الشعور الذي كشف فرنانديز النقاب عنه، شعور القارئ بأن «مادة» **اليوميات** جميلة ورائعة إلى حد يجوز له معه أن يتمنى ألا يتغير شيء في عالم تلك المخلوقات المعذبة. ولعل السبب المباشر في هذا الشعور هو أن العين التي يرى القارئ من خلال شبكتها أحداث **اليوميات** ومادتها هي أبعد ما تكون عن عين الناقد. فهي في أحسن الأحوال عين محايدة، مسجّلة، لا تذرف دموع الألم إلا على شيء واحد: اضطرارها إلى رؤية دود الأرض يدبّ ويكدح ويتعذب تحت وطأة الحاجة المادية «الحقيرة» مع أنها ـ أي العين ـ لم تخلق إلا لتتأمل الجمال المترفع عن كل اشتغال أرضي. وهذا لا يمنع من أن تؤخذ العين أحياناً بمشاعر الرحمة والعطف، ولكن من غير أن تقودها هذه المشاعر إلى عتبة التمرد. وأنى لهذه العين أن تتمرد وتثور وهي التي تأبى أن تغوص إلى الأعماق وأن تستشف

٩ ـ تقديم «من ذكريات الفن والقضاء»، سلسلة اقرأ، حزيران، ١٩٥٣.

الجذور، وتكتفي بأن «تحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل»، موهمة نفسها والقارئ معها بأن «القدر» هو الذي أراد ذلك، ولا رادّ لمشيئة القدر؟

تبدأ **اليوميات** في يوم ١١ أوكتوبر من سنة (...) وقد أوى وكيل النائب العام إلى فراشه في ساعة مبكرة بسبب التهاب حلقه وأغمض عينيه وهو يسأل الله «أن ينيم الغرائز البشرية بضع ساعات، فلا تحدث جناية تستوجب قيامي ليلاً وأنا على هذه الحال». ولكن «الغرائز» لم تنم مع عميق الأسف، إذ جاءت إشارة هاتفية تقول إن المدعو قمر الدولة علوان قد أطلق عليه عيار ناري وإن حالته سيئة والفاعل مجهول. وبالرغم من «نرفزة» وكيل النائب العام، إلا أنه حاول أن يهدئ أعصابه بإيهامه نفسه بأن «الحادثة بسيطة» تستغرق منه ساعتين على الأكثر نظراً إلى أن الضارب مجهول والمضروب عاجز عن الكلام والشهود لا وجود لهم. وعلى هذا فالقضية لا تحتاج إلى تحقيق وإنما إلى محضر ضبط تكون خاتمته هذه العبارة «تحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل». ونائب الأرياف ذاهب إلى مكان الحادثة على وجه التحديد ليحفظها، لا ليحقق فيها. وعلى الأقل تلك كانت أمنيته. ولكم تضايق النائب بينه وبين نفسه عندما شهد الخفير بأنه سمع عيارين، لا عياراً واحداً كما ورد في «الإشارة الهاتفية»! ومع ذلك بقي النائب مصراً على رأيه الأول من أن القضية «ميتة» ولا تصلح لغير الحفظ: «هل أستطيع أنا بتحقيقي أن أبعث الحياة في ما لا حياة فيه؟».

ولكن القضية مصرة على أن «تحيا» وتتعقد، وهو ذا الشيخ عصفور، المعتوه والذكي في آن واحد، يرفع عقيرته بالغناء ممتهناً «حرمة التحقيق»:

فتش عن النسوان

تعرف سبب الأحزان

وبالفعل يبدأ «التفتيش عن النسوان»، وتظهر ريم أخت زوجة المجني عليه، ريم ذات الوجه الصبوح والصوت العذب، ريم التي تبعث النشاط في العيون الناعسة والخلايا النائمة. وبكلمة واحدة، ريم التي «أحيت» القضية إذ أحيت في نائب الأرياف، بجمالها الخارق، الرغبة في استجلاء الأمر: «إن سرها هو سر القضية. وإني لتدفعني إلى استجلاء الأمر رغبة لا شأن لها بالعمل. إني أنا

أيضاً أريد أن أعلم».

وقد يصدمنا هذا القول من وكيل النائب العام الذي ليس له من مهمة إلا أن يحقق ويعلم. ولكن عجبنا يزول إذا ما علمنا أن وكيل النيابة قرر، ومنذ زمن طويل، ألا يعلم. ويكفي أن نراه ونرى تصرفه في إحدى جلسات المحكمة لندرك أن قراره هذا نهائي:

«قال القاضي للمخالف الذي حضر:

ـ أنت يا رجل متهم بأنك غسلت ملابسك في الترعة.

ـ يا سعادة القاضي، ربنا يعلي مراتبك! تحكم عليّ بغرامة لأني غسلت ملابسي؟

ـ لأنك غسلتها في الترعة.

ـ وأغسلها فين؟

«فتردد القاضي وتفكر ولم يستطع جواباً. ذلك أنه يعرف أن هؤلاء المساكين لا يملكون في تلك القرى أحواضاً يصب فيها الماء المقطر الصافي من الأنابيب، فهم قد تُركوا طوال حياتهم يعيشون كالسائمة، ومع ذلك يطلب إليهم أن يخضعوا لقانون قد استورد من الخارج على أحدث طراز.

والتفت القاضي إلي وقال:

ـ النيابة...

ـ النيابة ليس من شأنها أن تبحث أين يغسل هذا الرجل ملابسه، ولكن ما يعنيها هو تطبيق القانون!»[١٠].

النيابة ليس من شأنها... ولكن النيابة، قبل أن يكون أو لا يكون لها شأن، مستسلمة للرقاد في لامبالاة قدرية: «علمت أننا لن ننتهي، وبلغ الضيق أنفي وتثاءبت، وغرقت في مقعدي وقد عبث النوم بأجفاني، ومضى وقت لست أدري مقداره، وإذا صوت القاضي يصيح بي: «النيابة! طلبات النيابة!».

١٠ ـ **يوميات نائب في الأرياف**، سلسلة كتاب الهلال، ص ٣٩.

ففتحت عينين حمراوين لا يبدو فيهما غير طلب النوم...»[11].

وكذلك:

«كان التعب والضيق والحبس بلا حراك أمام منصتي قد صيّرني شخصاً لا يعي ولا يفهم ما يدور حوله، فأخفيت وجهي في ملف من ملفات القضايا واستسلمت للنعاس...»[12].

وإذا كانت ريم قد تمكنت من «إيقاظ» وكيل النيابة، فهذا يعني أنها استطاعت بجمالها أن تهز من أوتار نفسه ما لم تستطع عذابات «الحيوانات السائمة» أن تهزه. وليس من قبيل الصدفة أن ينطلق وكيل النيابة في سيل من اللعنات والشتائم بينه وبين نفسه عندما أيقظته «الإشارة الهاتفية» بصدد ضرب قمر الدولة علوان بعيار ناري، بينما نجده يتذرع بأوهى الأسباب لينهض من فراشه ويذهب إلى «التحقيق» مصطحباً معه المأمور من أجل عيني ريم. إن جناية قتل لم توقظه، ولكنه اغتنم فرصة العثور على مسمار موضوع فوق الخط الحديدي لينهض في جوف الليل ويمضي للتحقيق!

وصحيح أن صوت وكيل النيابة يعلو من حين إلى آخر محتجاً على قانون مستورد لا يستطيع الفلاحون أن يفهموه، بله أن يطبقوه ويتقيدوا بنصوصه. ولكن موقفه من هذا القانون لا يختلف كثيراً عن موقف الفلاحين منه. فكما أن الفلاحين يرون فيه قدراً، غرماً «وقع عليهم من السماء كما تقع المصائب»، كذلك يستسلم وكيل النيابة بلامبالاة قدرية إلى نصوص القانون وحرفيته، فيحرّر محاضر الاتهام ويصدر أوامره بالحبس الاحتياطي دون أي اعتبار للواقع الذي عجز هذا القانون عن فهمه والتلاؤم معه. فهو يصدر أمره بحبس سارق كوز الذرة أربعة أيام مع قابلية للتجديد، غاضّاً النظر عن أن الرجل «سرق» الكوز من جوعه. كذلك يصدر أوامره بحبس أكثر من ثلاثين رجلاً وامرأة وولداً لأنهم «سرقوا» كيساً من الملابس، غاضّاً النظر عن أنهم لم يسرقوا بالمعنى المحدد لكلمة

---

١١ ـ المصدر نفسه، ص ٤٤ ـ ٤٥.

١٢ ـ المصدر نفسه، ص ٤٨.

سرقة، وكل ما هنالك أن سيارة تابعة لأحد متاجر القاهرة كانت مارة بالقرب من القرية فسقط منها في الترعة كيس مملوء بالملابس و«لبث الكيس في أعماق الترعة حتى انخفض منسوبها وانحسر الماء عن البضاعة، فهرعت تلك البلدة العارية إلى ذلك الكنز...» وأخذ كل واحد منهم نصيبه من الكيس، وانتهى الأمر بهم إلى وكيل النيابة. وعندما حاول أهل البلدة أن يحتجوا بأنهم لم يسرقوا:

ـ أبداً والله ما سرقنا ولا نعرف السرقة، البحر رمى علينا الكيس، وكل واحد منا طال نصيبه...

كان جواب وكيل النيابة الوحيد:

ـ المسألة مسألة قانون. والقانون صريح: إن كل من وجد شيئاً مملوكاً للغير وحفظه بنيّة امتلاكه يعامل معاملة السارق. فهمتم؟

والواقع أن «غض النظر» هو الموقف الدائم الذي اختاره وكيل النيابة لنفسه، فلكأن الموضوع لا يعنيه من قريب أو بعيد، ولكأن عقله الذي يحتج من حين إلى حين هو عقل رجل آخر. أفلم يغض الطرف عن فعلة المأمور الذي زج بالعديد من الناس الأبرياء في السجن لأنهم من أنصار الحكومة السابقة؟ وبأي استسلام وقدرية يخمد صوت ضميره المستنكر:

ـ يعني نترك الناس في الحبس من غير جريمة؟

ـ يا سعادة البيك، رئيس المأمور ولا يخفاك هو وزير الداخلية ورئيس الوزراء في الوقت نفسه. أما رئيسنا فهو وزير الحقانية فقط. وقد سبق أن قضاة ووكلاء نيابة وقفوا للإدارة في ظروف سياسية مواقف من هذا القبيل، قاموا نقلوهم للصعيد!

ـ يعني نُمضي على دفاتر المركز ونسكت؟..

ـ يا سيدنا البك، إحنا حانكون أحسن من مين... كان غيرنا أشطر...

ـ طيب، قم استعجل لنا الدفاتر، والسلام..[١٣].

١٣ ـ المصدر نفسه، ص ١٣٠.

هل نكون نحن أحسن من غيرنا؟ إن هذا الاستفهام الذي طالما بررت به الانتهازية «الواقعية» نفسها يشتمل على خير تلخيص لموقف وكيل النيابة. ونحن بالطبع لم نغفل عن هالة السخرية التي أحاط بها وكيل النيابة مواقفه التي من هذا القبيل، ونحن نعلم أيضاً أن السخرية كانت دوماً أحدّ سلاح من أسلحة المدرسة الواقعية النقدية. ولكن يجب ألا ننسى أيضاً أن السخرية ليست دوماً ذات مدلول تقدمي، إذ من الممكن أن تكون أيضاً ذريعة لتبرير العجز والاستسلام أو تغطيتهما. والحقيقة أنه ليصعب علينا أن نميز من أي نوع هي سخرية نائب الأرياف: أسخرية النقد أم سخرية العجز؟ أم الاثنين معاً؟ على كل، ومهما يكن من أمر، فإن هذه السخرية هي التي تنقذ موقف نائب الأرياف من السقوط نهائياً في المجون اللاأخلاقي. ونحن لا نشك في أن لهذه السخرية اليائسة ما يبررها تاريخياً، إذ لم يكن هناك، يوم كتب نائب الأرياف يومياته، ما يشير إلى أي احتمال بتغير الوضع الاجتماعي في مصر. ولكن مثل هذا التفسير يبقى عاماً إلى حد بعيد، ولا يصبح ذا دلالة فعلية إلا إذا اقترن بتفسير أكثر عيانية وخصوصية. ومثل هذا التفسير لا يمكن أن نجده إلا في ورطة الضمير المزدوج التي تحدثنا عنها في مستهل هذا الفصل. فلقد كانت ورطة نائب الأرياف عويصة، مستعصية: هل يستطيع أن يسمح لنفسه بترف إرضاء ضميره الفني وكل ما حوله يستصرخ ضميره الإنساني؟ ولقد كانت السخرية هي المنفذ الذي استطاع به نائب الأرياف النجاة بجلده ويومياته من هذا التناقض بين ضميريه. فعن طريق السخرية استطاع أن يصون الجمال الفني مما قد يشوبه من شوائب بفعل الاشتغال الأرضي. وعن طريقها طهّر آلام دود الأرض وصفّاها لترتقي إلى مصاف الفن الخالص. ولم يكن بيد نائب الأرياف من حيلة. فقدره هو الذي شاء له أن ينزل من عالي سمائه إلى أرض البشر، بل إلى أرض الجريمة. وكانت يومياته هي السلم الذي ارتقى به أسباب السماء أو الجمال الفني من جديد. وكانت ريم، الفتاة ذات الوجه الصبوح والصوت العذب الساحر، ريم التي احتلت في قلب الحكيم مكاناً ثابتاً إلى جانب سنية وسوزي وناتالي، هي الخيط الذي جمع بين النقيضين، بين الضميرين، بين

المحقق في وكيل النيابة وبين الفنان فيه. فهي لم تكن مفتاحاً من مفاتيح قضية مقتل قمر الدولة علوان فحسب، بل كانت أيضاً «صورة بديعة هزت نفوسنا جميعاً، عاقلنا ومجنوننا، ومخلوقاً حلواً منحنا أويقات حلوة ولحظات مشرقة، ونسيماً عليلاً هبّ على صحراء حياتنا العاطفية المجدبة في هذا الريف القفر»[١٤].

وبموت ريم انتهت «يقظة» نائب الأرياف، فعاد مجرد محقق ينتظر بفارغ الصبر نقله من الريف إلى القاهرة عله يشتغل على الأقل مع «مجرمين لابسين سترة وبنطلون»، محقق يضحك من الناس ومن نفسه عندما يقرأ التظلمات التي تبدأ بالعبارة المعهودة «يا ملاذ العدل...». ويقول في نفسه:: «أنا ملاذ العدل...؟ أين هو العدل؟ إني لا أعرفه ولم أره. لأن أحداً لم يعطنيه! إنهم يطلبون إلي أن أنظر في شكاوى الناس ولا يتنازلون هم إلى النظر في شكواي وشكوى مئات من زملائي!»[١٥].

أجل، بموت ريم يعود وكيل النائب العام في الأرياف كما كان جزءاً من النظام أو القانون أو القدر الذي سمح لنفسه بانتقاده، وتمسي العبارة الوحيدة التي يتقن كتابتها هي «تحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل...»، غير مستثن حتى القضايا التي فاعلها معلوم.

وبموت ريم تموت أيضاً قضية قمر الدولة علوان، ويمهر وكيل النيابة الملف بعبارته الخالدة: «تحفظ القضية...» وهو يقول بينه وبين نفسه:

«لماذا يُنتظر مني أنا أن آخذ على سبيل الجد روح «سي قمر الدولة علوان»؟ إن هذا المجني عليه قد مات مثل غيره من مئات المجنيّ عليهم في هذا المركز والمراكز الأخرى في القطر... ولقد كان في قضية قمر الدولة «قمر» مضيء ميَّز في أعيننا هذه القضية عن غيرها وحبَّب إلينا العمل والجهد في سبيلها. ولقد اختفى هذا القمر إلى الأبد وترك القضية ومحققيها في الظلام! بل إنه بذهابه قد زال عنها

١٤ ـ المصدر نفسه، ص ١٧١.

١٥ ـ المصدر نفسه، ص ١٨٦.

ذلك الاعتبار الخاص فأصبحت قضية عادية كمئات القضايا التي لا يعنينا من أمر أشخاصها شيء...»[١٦].

قضية عادية؟ ولكن الكتاب الذي خلّفته هو حتماً كتاب غير عادي. ذلك أن **«اليوميات»** تظل بالنسبة إلى الحكيم رائعة العمر التي لن تتكرر، لأنها مؤلفه الوحيد الذي أتاح لضميره أن يستعيد وحدته وإن من خلال تناقض مؤلم.

١٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٨٨.

الله في رحلة
نجيب محفوظ الرمزية

«بصراحة أعترف لك بصدق بصيرتك، وقوة استدلالك، ولك أن تنشر عني بأن تفسيرك للأعمال التي عرضتها هو أصدق التفاسير بالنسبة إلى مؤلفها».

نجيب محفوظ

«من رسالة إلى المؤلف»

قراءة في «أولاد حارتنا»:
نجيب محفوظ يعيد كتابة تاريخ البشرية

المحاولة التي أخذها نجيب محفوظ على عاتقه في **أولاد حارتنا** محاولة جبارة بلا أدنى ريب. وبغض النظر عن مدى ما حالفه من توفيق فيها، فسنقول إن ما أراده محفوظ في **أولاد حارتنا** هو أن يعيد كتابة تاريخ البشرية منذ أن وجد في الكون الإنسان الأول. وهذا لا يعني بالطبع أن محفوظ استحال إلى مجرد مؤرخ، فهو يظل في **أولاد حارتنا** كما في الكثير من أعماله الأخرى روائياً مؤرخاً. والفارق بين المؤرخ والروائي المؤرخ كبير. ولا يكمن هذا الفارق كما قد يخيل لبعضنا في أن المؤرخ يعرض الأحداث من غير أن تكون له وجهة نظر، في حين أن الروائي لا يهمه من عرض الأحداث غير توكيد وجهة نظر معيّنة. فمثل هذا المؤرخ الذي ليس له من وجهة نظر لا وجود له. وكل ما هنالك أن العالم الذي يقدمه لنا المؤرخ هو عالم موضوعي، تتحدد موضوعيته بمدى رغبة التاريخ في أن يكون علماً. في حين أن العالم الذي يقدمه لنا الروائي هو عالم ذاتي، وذلك بمقدار طموح الرواية، حتى ولو كانت مادتها تاريخية، إلى أن تكون فناً. ومن هنا، وبقدر ما يحرص المؤرخ على عمومية العلاقات التي يقيمها بين الأحداث والظواهر والشخصيات التاريخية، يحرص الروائي على أن تكون هذه العلاقات شخصية وخاصة. والسيطرة على المادة التاريخية في كلا المنظورين تظل المقياس الرئيسي لنجاح المشروع، التاريخي والروائي على حد سواء، وإن كان من المرجح أن يلاقي الروائي من العنت أكثر مما يلاقي المؤرخ، نظراً إلى أن المادة التاريخية هي بطبيعتها أقرب وأصلح معاً للتناول الموضوعي.

وقبل أن نتحدث عن مدى توفيق نجيب محفوظ في السيطرة على مادته التاريخية، يجدر بنا أن نتعرف هذه المادة التاريخية وأن نعرّفها.

قلنا إن محفوظ أراد أن يعيد كتابة تاريخ الإنسانية منذ أن كان الإنسان الأول. وما الإنسان الأول إلا آدم الذي إليه جميعاً ننتمي، في نظر التفسير الديني للتاريخ. ولكن هل من الممكن أن نتحدث عن آدم من غير أن نتحدث عن الله وعن الأرض وعن ملائكة السماء وإبليس وعن الحلم المستحيل في استعادة الفردوس؟ ولكن كيف يمكن أن يكون الله والملائكة وإبليس وآدم شخصيات في رواية؟ أي كيف يمكن الحديث عنهم من غير انتهاك للقدسيات؟

لقد وجد نجيب محفوظ الحل في تلك الحارة الواقعية/ الأسطورية، الحارة الحقيقة/ الرمز، المحدودة واللامحدودة في آن واحد زمانياً ومكانياً. حارة مثلها مثل جميع حارات القاهرة في أواخر القرن التاسع عشر، مكتظة بالسكان، وسكانها يسعون إلى الرزق بكل السبل التي يمكن أن تخطر على بال: فتوّات، عاهرات، حشّاشون، قتلة، حواة، باعة خضار، رعاة، نجارون، أُسْطَوات، حكَواتية، نظّار، خدم، بساتنة، باعة فول وطعمية، أصحاب مقاهي، مؤجرون ومستأجرون. والحارة معروفة باسم مؤسسها، الجبلّاوي، الذي تحدى الوحشة وقطاع الطرق وشاد بيتاً كبيراً في خلاء من صحراء المقطم. وحول هذا البيت الكبير امتدت الحارة وعمرت، وفيها تكاثرت ذرية الجبلاوي وبنت وازدهرت، وفيها أيضاً ذُلّت وانقسمت واضطهد أفرادها بعضهم بعضاً.

وحارة الجبلاوي مع ذلك ليست كسائر الحارات. ولئن كان أبناؤها أنفسهم يقولون إنه إذا كان الجبلاوي أصلها فإنها هي أصل مصر أم الدنيا، فنحن بدورنا لا يخالجنا شك في أن هذه الحارة ليست بحارة، وفي أنها أكثر من حارة. حارة هي أم الحارات، كما أن حواء هي أم البشرية. حارة وُجدت من العدم، في الخلاء، تماماً كما وجدت الأرض من العدم، في الخلاء. حارة أوجدها ذلك الجد الأكبر، الجبلاوي، تماماً كما أوجد الله الأرض. وكما أن البشر لا همّ لهم ولا شاغل منذ سقطة آدم إلا أن يعودوا إلى الفردوس الذي طردوا منه، كذلك فإن أولاد حارة الجبلاوي لا همّ لهم ولا شاغل إلا أن يرضى عنهم الجبلاوي فيدعوهم إلى الإقامة في البيت الكبير الذي وجد قبل أن توجد الحارة والذي يتصورون أن الحياة فيه ستكون فرحاً دائماً بلا كدح ولا كدّ في حديقته الغنّاء

الوارفة الظلال. ولكن هل يرضى الجبلاوي؟ وكيف السبيل إلى مرضاته؟

هل يرضى الجبلاوي؟ ولكن هل الجبلاوي غاضب؟ أجل، إنه لغاضب وغضباً شديداً. وقد بلغ به الغضب مبلغاً لم يحجم معه عن طرد فلذات كبده من بيته الكبير حيث الراحة والسعادة والغبطة الدائمة، قاضياً عليهم بذلك أن يعيشوا في الهم والشقاء والدمع والدم تحت العراء في الخلاء الواسع حول البيت الكبير.

ولكن لمَ غضب الجبلاوي هذه الغضبة المضربة؟ القصة كلها تتلخص في أنه استدعى ذات يوم أبناءه جميعاً، إدريس وعباس ورضوان وجليل وأدهم، وقال لهم إن الأوان قد آن ليتولى أحدهم إدارة الوقف بدلاً منه. ولم يخالج أحد الشك في أن اختياره سيقع على إدريس، بكر أولاده. ولكنه، وعلى دهشة من الجميع، سمّى أدهم. وثارت كرامة إدريس: كيف يخضع، هو صاحب الحق في البكورية وابن المرأة الحرّة، لأدهم ابن الجارية السوداء؟ وعليه، فقد بادر يعلن تمرده متحدِّياً قرار والده. فما كان من هذا إلا أن طرده من البيت، إلى الأبد، مهدداً بالهلاك كلَّ من تسوِّل له نفسه مساعدته على العودة إليه. وفي الخلاء عاش إدريس حياة الشقاوة بكل ما في الكلمة من معنى: سكر وعربدة وفحش واعتداء على الناس وعلى أموالهم. وكل ذلك من غير أن يتجرأ أحد على التصدي له لأنه «ابن الجبلاوي». أما أدهم فقد تسلم إدارة الوقف مزهواً فرحاً، ولم يكن هناك ما ينغص عليه هناءه إلا شعوره بأنه مسؤول إلى حد ما عن المآل الذي صار إليه أخوه إدريس. وذات يوم وقعت أنظاره على جارية جميلة فأحبها وبنى بها وحملت منه. وكان اسمها أميمة. وازداد هناؤه هناء، وصار يقضي معظم أوقاته في حديقة البيت الكبير ممتِّعاً عينه برؤية الأزهار، مشنِّفاً أذنه بتغريد العصافير، مناجياً أميمة ومياه النهر الرقراقة. ولكن تنعُّمه هذا لم يدم طويلاً. فقد جاءه ذات يوم ابن أبيه البكر، إدريس، كسير النظرة، وديع العبارة، ممزق القلب، يرجوه أن يغفر له وأن يمحضه مودّته من جديد. ولم يكن أدهم ينتظر إلا فرصة كهذه ليحرِّر ضميره من وطأة الشعور بالإثم تجاه أخيه. ولكنه تراجع مع ذلك مذعوراً حين أبان إدريس عن حاجته. فإدريس لا يرجوه أن يصلح ذات البين بينه وبين والدهما لأنه يعلم سلفاً أن مثل هذه المحاولة فاشلة وأن والدهما يغفر كل شيء إلا

أن يهينه أحد بتمرّده عليه، ولكنه يريد بالمقابل أن يطمئن على مستقبله بعد أن خسر ماضيه وحاضره: فهو سيصبح أباً عما قريب ويريد أن يطمئن على مصير ذريته. وكل رجائه من أخيه أن يعرف ما إذا كان أبوهما قد حرمه من حقه في الميراث، ولا طريق إلى معرفة ذلك إلا بمراجعة حجّة الوقف الموجودة في مجلد ضخم في الخلوة المتصلة بمخدع الأب، تلك الخلوة التي لم يسمح الجبلاوي لأحد قط بالدخول إليها. وبالرغم من كل إرادة أدهم الطيبة، لم يستطع إلا أن يرفض طلب أخيه لأن دخول الحجرة يعني عصيان إرادة الأب مثلما يعني الاطلاع على الحجّة سرقة سرٍّ يحرص الأب على صونه.

ولكن بذرة الشك قد زرعت مع ذلك في قلب أدهم، وحين أطلع زوجته أميمة على تفاصيل مواجهته مع إدريس شجعته هذه بدورها على انتهاك حرمة الخلوة، لا للاطمئنان على مصير ذرية إدريس فحسب، بل أيضاً على مصير ذرية أدهم نفسها التي لا تزال في أحشائها جنيناً. وتحت ضغط إدريس وأميمة معاً أقدم أدهم على الخطوة النكراء. فدخل الخلوة سراً واقترب من المجلد الكبير ليطالع ما فيه على ضوء الشمعة. ولكن ما كاد ناظراه يفكّان حروف الكلمة الأولى حتى فوجئ بالجبلاوي يسدّ باب الخلوة بجسمه الكبير. وكانت لحظة رعب عظيمة، لم يفق منه أدهم إلا على صوت والده يطرده وزوجته من **البيت الكبير**.

حسرة وندم وبكاء. ولكن إرادة الجبلاوي قضاء لا رادّ له. وعرف طريدا الفردوس نفس المصير الذي عرفه من قبلهما إدريس. وكان أول ما استقبلهما في الخلاء المحيط بالبيت الكبير ضحكة تشفٍّ وانتقام من إدريس. إدريس الذي تظاهر بالمسكنة والتوبة حتى يقود أدهم إلى التهلكة. ولقد قاده إليها. إدريس الذي لم يتبدل ولن يتبدل: الشر مجسداً. وسوف يحاول أدهم هو الآخر ألا يتبدل: لقد كانت زلته عرضاً عارضاً في حياته ولن يكون له من همّ إلا أن يحظى من جديد برضى والده فيعود إلى **البيت الكبير** حيث تمر الساعات كالأحلام السعيدة في الحديقة الغنّاء.

وابتنى أدهم له ولزوجته كوخاً وضيعاً وراح يكسب قوته وقوتها من بيعه الخيار على عربة يد، ترافقه أينما اتجه ضحكات إدريس المتشفية. وفي الهم والألم

أيضاً وضعت له أميمة توأمين: قدري وهمام. ونشأ الطفلان على حلم والديهما بالرجوع إلى **البيت الكبير**. وحين شبّا عن الطوق، امتهنا الرعي رزقاً لهما. وكان همام شبيهاً في دماثة خلقه بوالده، أما قدري فكان أشبه بعمه إدريس، وليس من قبيل الصدفة أن يكون قلبه قد تولع بهند ابنة عمه.

كان قد مرّ عشرون حولاً على طرد أدهم وأميمة من البيت الكبير حين جاء رسول من الجبلاوي يطلب إلى همام أن يذهب إلى مقابلته. وعرض الجبلاوي على همام، كما هو متوقع، أن يلتحق بالبيت الكبير مكافأة له على حسن أخلاقه. وأكل الحسد والغيرة قلب قدري، فما كان منه إلا أن أقدم على قتل أخيه همام. وعرف أدهم ألماً لم يعرف مثله حتى عندما طرد من البيت الكبير، ألم الأب المفجوع بابنه، وشاخ في ساعة واحدة ما لا يشيخه الإنسان في عشرين عاماً. وسقط طريح الفراش وداهمته أولى سكرات الموت. وفيما هو على هذه الحال فتح باب الكوخ وأطل منه الجبلاوي بطلعته المهيبة وقال له: لقد تألمتَ بما فيه الكفاية ولقد غفرتُ لك وسوف يكون الوقف لذريتك.

وودّع الحياة أدهم فأميمة فإدريس، وعاد قدري بعد غيبة طويلة ومعه هند ومعهما أطفال. وخالطوا غيرهم وتكاثروا. وانتشر العمران بفضل أموال الوقف وارتسمت في صفحة الوجود معالم **حارة الجبلاوي**، الحارة التي هي امتداد لصحراء المقطم، حارة ككل الحارات ولا كغيرها من الحارات في آن واحد.

تلك هي قصة ظهور **حارة الجبلاوي** إلى الوجود، وبتعبير أدق قصة أدهم مؤسس تلك الحارة. وسوف تكون لأبناء أدهم وأحفاده قصصهم هي أيضاً، ولسوف يختار نجيب محفوظ لنا منها أربعاً: قصص كل من جبل ورفاعة وقاسم وعرفة. وقبل أن ننتقل إلى هذه القصص لنتوقف قليلاً عند قصة أدهم.

إن أدهم كما رأينا هو الأب الأول لأولاد **حارة الجبلاوي** جميعاً، مثله مثل آدم بالنسبة إلينا نحن بني آدم. ولا مجال للشك: إن أدهم ليس قرين آدم فحسب، بل هو هو آدم. الاسم متشابه والقصة واحدة والبداية والنهاية واحدة. أدهم ابن الجبلاوي، والله هو الذي «جبل» آدم من طين ونفخ فيه الروح وسوّاه بشراً. وقد جمع بعد ذلك الملائكة وقال لهم: «إني جاعل في الأرض خليفة».

وحين سمّى آدم كانت دهشتهم عظيمة، دهشة أبناء الجبلاوي حين سمى أدهم. وكما تمرد إدريس على إرادة الجبلاوي، تمرد إبليس على مشيئة الله: «وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين». إدريس استكبر أن يخضع لابن الجارية وهو ابن الحرة، وإبليس استكبر أن يسجد وهو الملاك المخلوق من مادة السماء لآدم المجبول من طين الأرض. «قال يا إبليس ما لك ألا تكون مع الساجدين، قال لم أكن لأسجد لبشر خلقته من صلصال من حمأ مسنون». وعلى وزن إبليس جاء اسم إدريس، ومثله أيضاً كان أول من طُرد من **البيت الكبير** ليصبح مضلّة الغاوين. أما آدم فقد استقر به المقام في الجنة وعرف الهناء مع حواء: أم البشر. ومن **الأم** هذه اشتق نجيب محفوظ اسم **أميمة**. وكما سوّل إبليس لحواء أن تغري آدم بشجرة المعرفة المحرّمة لتذوق معه من ثمارها، كذلك التقى إدريس وأميمة على إغراء أدهم وانتهاك حرمة الخلوة للاطلاع على سر الجبلاوي. في كلتا الحالتين كانت الرغبة في معرفة ما لا ينبغي أن يعرف سبب التهلكة والطرد من **البيت الكبير**.

ومن يوم السقطة بدأ شقاء الإنسان على الأرض وبدأ معه الحلم الأكبر في العودة إلى **الحديقة** الوارفة الظلال. وفي الهم والدم أنجبت حواء قابيل وهابيل، كما أنجبت أميمة قدرياً وهماماً. ومن التشابه بين الأحرف الأولى بين هذه الأسماء استغنى نجيب محفوظ عن كل تشابه آخر. وكما كان هابيل وديعاً دمث الأخلاق، كان همام. وعلى عكسهما كان قابيل وقدري. وكما اصطفى الله بمحبته هابيل ووعده بالجنة، اصطفى الجبلاوي هماماً ودعاه للإقامة في **البيت الكبير**. وكما قتل قابيل هابيل غيرة وحسداً على مقامه عند الله، قتل قدري هماماً غيرة وحسداً على مقامه عند الجبلاوي. وكما أن الله لم يغفر لآدم زلته إلا يوم ذاق الألم المرير مع مقتل ابنه هابيل، كذلك غفر الجبلاوي لأدهم بعد مقتل ابنه همام. وكما نمت البشرية وتكاثرت من نسل آدم، نمت حارة الجبلاوي وتكاثرت من نسل أدهم. والذريتان كلتاهما حملتا اللعنة الأولى: إبليس لا همّ له إلا أن يغوي ذرية قابيل ليكون كل البشر قابيلاً، وإدريس لا همّ له إلا أن يغوي ذرية قدري حتى يكون جميع أولاد حارة

الجبلاوي أشقياء فتوّات مثل قدري. إنه الصراع الأزلي بين الخير والشر، ولن تكون قصة البشرية إلا قصة هذا الصراع.

وقصة البشرية هي ما يريد نجيب محفوظ أن يرويه. قصتها من الإنسان الأول حتى الإنسان الأخير، ومن خلال اللحن الرئيسي الذي يتكرر فيها جيلاً بعد جيل: الصراع بين الخير والشر، بين آدم وإبليس، بين أدهم وإدريس، بين الطيبين الوديعين المسالمين من أولاد **حارة الجبلاوي** وبين الأشرار المشاكسين القتلة من فتوات **حارة الجبلاوي**. فهل سيستطيع الإنسان أن ينقذ نفسه؟ هل سيتمكن أولاد **حارة الجبلاوي** من التحرر من سيطرة الفتوات ومن استرداد حقوقهم في **الوقف الكبير**؟

إن الحلم سيكون أبداً واحداً مهما تعددت الأجيال وتكاثرت: حلم آدم في الفردوس المفقود، حلم أدهم في حديقة **البيت الكبير**. وكما دفع آدم وأدهم ثمن زلتهما همّاً وشقاء وكدحاً، سيدفع كل جيل من البشر ثمناً مماثلاً. والنتيجة مع ذلك لن تكون موثوقة: فنسل إدريس لا همّ له إلا أن يسرق الأجيال تضحياتها وآلامها وآمالها. ولسوف يكون هناك دوماً من تسوّل له نفسه أن يكون استمراراً لنسل إدريس ولروحه، لا لأن الشر مستحب في حد ذاته، بل لأنه وسيلة للسيطرة وطريق للامتيازات.

وها هي **حارة الجبلاوي**، بعد موت أدهم والرعيل الأول من ذريته، لقمة سائغة في شدق الأشرار، يطمع بها الطامعون مع أنه لا يكاد يكون فيها ما يستأهل الطمع به. فأطفالها أشباه عراة، يملؤون الجو بصراخهم والأرض بقاذوراتهم، ونساؤها يقشرن البصل ويتبادلن السباب والشتائم. ومعارك باللسان أو بالأيدي تنشب هنا وهناك. و«الذباب لا يضاهيه في الكثرة إلا القمل. فهو يشارك الآكلين في الأطباق والشاربين في الأكواز، يلهو في الأعين ويغني في الأفواه كأنه صديق للجميع». وبالإضافة إلى هذه الشرور والمظالم، يأتي إرهاب الفتوّات ليتوّج مآسي الحارة. إذ ما إن يجد الشاب في نفسه جرأة أو في عضلاته قوة حتى يندفع إلى التحرش بالآمنين والاعتداء على المسالمين، ويفرض نفسه فتوة يأخذ الإتاوات من العاملين ويعيش ولا عمل له إلا الفتونة، ويضع نفسه في

خدمة الأفندي ناظر الوقف لتحطيم كل من تسوّل له نفسه رفع صوت الاحتجاج.

أجل، لقد وعد الجبلاوي أدهم بأن يكون الوقف لخير ذريته. ولكن الجبلاوي شاخ واعتزل، وحلّ محله الناظر. والناظر عدَّ الوقف وقفه وخصَّ نفسه بموارده وأحاط سلطانه وامتيازاته بحماية فتوات الحارة وأشرارها. وازداد عدد ذرية أدهم وازداد بذلك فقرهم وبؤسهم. فكان الواحد يكدّ ويكدح نظير لُقيمات، وكان عليه فوق ذلك أن يقدم الإتاوة للفتوات مهاناً لا مشكوراً. وكان الفتوة وحده يعيش في بحبوحة ورفاهية، وفوقه الفتوة الأكبر، والناظر فوق الجميع. أما الأهالي فتحت الأقدام، ومن حين إلى آخر كان أحدهم يئن بالشكوى ويصيح باتجاه البيت الكبير على غير مسمع من الفتوات:

ـ أين أنت يا جبلاوي؟

بالفعل أين الجبلاوي؟ لقد اعتزل ضمن أسوار بيته الكبير، فما عاد يراه ولا يسمع عنه أحد. ولد كثيرون وماتوا من غير أن يروه قط. وانتاب بعضهم الشك في أن يكون لا يزال على قيد الحياة. فلو كان على قيد الحياة، فهل يرضيه أن تعاني ذرية أدهم التي هي ذريته ما تعانيه من ظلم واضطهاد؟ ألم يقل لأدهم إن الوقف سيكون لخير ذريته، فما باله وكأنه لا يعلم أن ذرية أدهم هي آخر من يستفيد من الوقف؟

ـ أين أنت يا جبلاوي؟

ولكن الجبلاوي يرى ويسمع وهو غير راضٍ. هذا على الأقل ما يؤكده جبل، ذلك الفتى من آل حمدان من نسل أدهم، مؤكداً في الوقت نفسه أنه رأى الجبلاوي وكلّمه وأن الجبلاوي قال له إن آل حمدان هم أسرتي ولهم في وقفي حق يجب أن يأخذوه ولهم كرامة يجب أن تصان وحياة يجب أن تكون جميلة، وإنهم بالقوة يهزمون البغي ويستردون حقهم ويحيون الحياة الطيبة.

والتف آل حمدان حول جبل وتكاتفوا وقاتلوا وهزموا البغي واستردوا حقهم

المهضوم. وعاشت **حارة الجبلاوي** حقبة من الزمن سعيدة. ولكنها لم تطل. فقد عادت البلوى كما كانت وأشدّ. ذهب فتوات وجاء فتوات. ومضى ناظر وأتى ناظر، والأحوال لا تزداد إلا سوءاً. وارتفعت من جديد أصوات من يرزحون تحت النير:

ـ أين أنت يا جبلاوي؟

وتدخَّل الجبلاوي مرة ثانية. وكان رسوله هذه المرة رفاعة. وفعل رفاعة ما فعله من قبله جبل وإن بوسائل أخرى، ورتعت الحارة في بحبوحة من الهناء لبرهة من الزمن. ولكن المأساة تكررت من جديد، وارتفعت معها أصوات المعذبين:

ـ أين أنت يا جبلاوي؟

وللمرة الثالثة تدخل الجبلاوي وأرسل قاسم. وأدى قاسم الرسالة كما أداها من قبله جبل ورفاعة. وظنّت الحارة أنها ودّعت الإرهاب والشقاء إلى الأبد. ولكن ما كادت عجلة الأيام تدور حتى دارت الأحوال معها من جديد وجاء فتوات جدد وناظر جديد وساموا الناس ضروب العذاب. وارتفعت أصوات المكروبين مرة أخرى:

ـ أين أنت يا جبلاوي؟

ولكن الجبلاوي كان قد أنذرهم: إنه لن يرسل بعد قاسم رسولاً آخر، وعليهم أن يحافظوا إلى الأبد على ما حققه لهم قاسم. ولكن قاسم مات، وبموته ضاع كل شيء إلا ذكراه. ذكرى طيبة، لكن محزنة. ذكرى الحقوق التي استردت والكرامة التي استعيدت. ولكنها مجرد ذكرى. والفتوات يرتعون ويعيثون فساداً، والناظر يكدس الذهب فوق الذهب، وأهل الحارة يئنون تحت السياط والنبابيت والإرهاب:

ـ أين أنت يا جبلاوي؟

ولكن الجبلاوي فعل كل ما ينبغي عليه أن يفعله. وما الفائدة من أن يكرر ما فعل؟ أرسل على التوالي جبل ورفاعة وقاسم، ولكن ذريته لبثت من بعدهم على ما كانت عليه قبلهم. ألا فلتتدبر أمرها من الآن فصاعداً بنفسها، وليكن لها من

ذكرى جبل ورفاعة وقاسم ومن حياتهم ومبادئهم ما يستنهض هممها ويحرّك فيها روح التمرد والتضحية.

جبل ورفاعة وقاسم. أولاد طيبون أخيار من **حارة الجبلاوي**. آلمهم وحزّ في نفوسهم ما آلت إليه مصائر الحارة وأهلها، فتسلحوا بالعزم والإيمان وببركة الجبلاوي وتصدوا للشر والإرهاب وقضوا، لحين من الزمن، على سطوة الفتوات والنظّار.

جبل ورفاعة وقاسم. رُسُل الجبلاوي إلى ذرية الجبلاوي. والجبلاوي هو الذي شاد **البيت الكبير** في الخلاء وأوجد الحارة وأولاد الحارة. والله أيضاً هو الذي جبل آدم وخلق الأرض وما عليها من العدم. ويوم عصاه آدم طرده من الجنة ليكفر عن زلته في الأرض. وأدى آدم الثمن ألماً ودماً إلى أن فتحت له أبواب السماء من جديد. ولكن ذرية آدم لبثت في الأرض وعليها أن تكفر بدورها. وحتى لا تنسد في وجهها أبواب الأمل أرسل الله إليها على التوالي أنبياءه العظام الثلاثة: موسى وعيسى ومحمداً. جبل ورفاعة وقاسم. ولا يأخذن الشك القارئ: فالمسألة ليست مسألة رموز ولا تشابه، وإنما هي مسألة تطابق: فجبل ورفاعة وقاسم هم هم موسى وعيسى ومحمد. ولقد تقيّد نجيب محفوظ تقيداً دقيقاً بالتفاصيل البارزة في حياة الأنبياء العظام، وإن كانت مصادره التي اعتمدها لذلك أحادية الجانب في الغالب.

ولكن بقدر ما حالفه التوفيق في التوازي الذي أقامه بين قصة آدم وقصة أدهم خانه التوفيق في التوازي الذي أقامه بين الأنبياء الثلاثة من جهة وبين جبل ورفاعة وقاسم من الجهة الثانية. والسبب في ذلك، على ما نعتقد، واضح بسيط: فقصة آدم وخلقه وسقطته وطرده وتكفيره هي فعلاً **قصة**، أي مادة مشتملة في ذاتها على جميع العناصر الدرامية، ورموزها تشرح نفسها بنفسها من غير حاجة إلى التدخل من الخارج. وبالمقابل، إن حياة الأنبياء الثلاثة أقرب إلى السيرة منها إلى القصة، وهي غير قابلة للانفصال عن المبادئ التي جاؤوا بها. وهذا معناه أن أي محاولة لسرد حياتهم ستبقى محاولة ناقصة، بل مشوهة، إذا لم تتخذ خلفية لها مجمل العقائد الدينية التي بشّروا بها. وهذا ما يتطلب تدخلاً مستمراً من الكاتب

ليفسر ويشرح ويعلق ويربط. ولا غرو بعد هذا أن يكون نجيب محفوظ قد تحول إلى مجرد **مؤرخ** في سرده حياة جبل ورفاعة وقاسم بعد أن أثبت مقدرته في قصة أدهم على أن يكون **روائياً مؤرخاً**. وليته كان أيضاً مجرد مؤرخ، لأنه لو كان كذلك لاستطاع أن يعطي حياة الأنبياء الثلاثة أبعادها العميقة الفعلية، ولما جاءت صور هؤلاء الأنبياء مهزوزة مبتورة هي دون الواقع كمالاً وامتلاء وعمقاً وأكثر تسطيحاً وأحادية بعد. ولكن نجيب محفوظ، المحرج أمام المادة التاريخية التي أخذ على عاتقه أن يعالجها والمقيَّد برغبته في تحويل هذه المادة إلى مادة درامية، عجز عن أن يكون مجرد مؤرخ بعد أن عجز عن أن يكون روائياً مؤرخاً. ومن هنا كان شعور القارئ بأن نجيب محفوظ لم يستطع أن يكون على مستوى تلك المادة التاريخية، وبأنها تتجاوزه باستمرار، وبأنه لم يتمكن من أن يضيف إليها أبعاداً جديدة أو شخصية.

لنأخذ على سبيل المثال قصة جبل. إن كل ما استطاعه محفوظ هو أنه اقتبس من موسى اسمه الكنائي (إذ في جبل سيناء تلقى موسى لوح الوصايا العشر) والمعالم البارزة في حياته كما تقصّها التوراة من غير أن يستطيع في الوقت نفسه أن يعطي تلك الشخصية أبعادها النبوية والتاريخية، ومن غير أن يقدّم تفسيراً مرضياً من وجهة نظر مادية ولا حتى من وجهة نظر مثالية. وكل ما تبقى من موسى بريشة نجيب محفوظ جملة من أحداث ووقائع لا تدع لنا مجالاً للشك في أن جبل هو هو موسى، ولكنها لا تضفي عليه أبعاداً أعمق من تلك التي قد نجدها في بطاقة الهوية فيما لو كان لموسى سجل مدني. لقد تقيّد محفوظ على سبيل المثال بالقصة التوراتية عن ولادة موسى ونشأته الأولى. فالهانم، زوجة الناظر، قد التقطت جبل، وهو في طور الرضاعة، من حفرة مليئة بمياه الأمطار، وربّته في كنفها في بحبوحة من العيش. ونحن نذكر جميعاً أن موسى عرف مصيراً مشابهاً، هو في الأصل مصير جميع الأبطال الدينيين القوميين لدى الشعوب المتمدينة الأولى على حد ما يقول لنا فرويد في دراسته المشهورة **موسى والتوحيد**. ومهما يكن موقفنا من القصة التوراتية فإننا لا نستطيع إلا أن نلاحظ أنها غنية الرموز، عميقة الدلالات، بالمقارنة مع الطابع المجاني لصيغة نجيب

محفوظ عنها. فقصة نجيب محفوظ عن طفولة جبل الأولى ليس لها ما قبلها ولا ما بعدها. إنها مجرد تفصيل عديم الدلالة وقابل كل القابلية لأن يحذف. ومحفوظ لم يأت بذكره إلا لتوكيد التشابه بين جبل وموسى. ولكننا إذا عدنا إلى القصة التوراتية وجدنا أن طفولة موسى الأولى حاسمة الدلالة لأنها هيأته لأن يكون ذلك البطل الديني القومي الذي كانه. فلقد هاجر يوسف وأخوته، كما تنبئنا التوراة، إلى مصر، وسيطروا على أهراءاتها وتحكّموا بقوت الشعب المصري وهذا ما لا تقوله التوراة بصراحة. وكان من الطبيعي أن يأتي رد فعل المصريين عنيفاً قاسياً بعد أن اكتشفوا أنهم أصبحوا، وهم في بلادهم، أسرى إرادة الغرباء. ومن هنا كان اضطهاد الفراعنة للعبريين، والأمر المشهور الذي أصدره فرعون بقتل جميع مواليد العبريين من الذكور. وحدث أن ولدت امرأة من بيت لاوي (ليفي) ذكراً بهيّ الطلعة فأشفقت عليه من القتل، فوضعته في سفط من البردي وخبأته بين الحلفاء على حافة النهر. ونزلت ابنة فرعون إلى النهر لتستحم فرأته ورقّت له وجاءته بمرضع (هي أم موسى) وربّته في كنفها. ولا ريب في أن نجيب محفوظ قد وفّق عندما جعل منقذة جبل هي زوجة الناظر كبديل عن ابنة فرعون. ولكن السياق الذي اختاره لقصته جعله يغفل إغفالاً تاماً السبب الذي هُجر من أجله جبل الرضيع في «حفرة مليئة بمياه الأمطار». ومن هنا كان شعورنا بمجانية القصة برمتها في **أولاد حارتنا**. فبدون واقعة اضطهاد المصريين للعبرانيين والأمر الذي أصدره فرعون بقتل مواليدهم الذكور، لا يبقى أي معنى لقصة هجران موسى/ جبل عند حافة النيل كما تقول الرواية التوراتية أو في حفرة مليئة بمياه الأمطار كما تذكر الصيغة المحوّرة في **أولاد حارتنا**.

وليست المجانية هي العيب الوحيد في الموازاة التي حاول نجيب محفوظ أن يقيمها بين جبل وموسى. وليس التسطيح هو العيب الثاني الوحيد. فهناك أيضاً ما نسميه بتباطؤ النفَس الدرامي للرواية أو حتى اختناقه. والنفس الدرامي في أي رواية يتباطأ أو يختنق إذا شعر القارئ أنه يعرف سلفاً الأحداث وتطورها وخاتمتها. والحال أن القارئ لرواية نجيب محفوظ لا يكاد ينتبه إلى التطابق في الهوية بين جبل وموسى حتى يصبح قادراً على توقع تطور مجرى الأحداث

برمتها. فكما أن موسى رأى مرة رجلاً مصرياً يضرب عبرياً فانتصر لهذا الأخير وقتل المصري وطمره في الرمل ولاذ بالفرار، كذلك فإن جبلاً سيشاهد فتوّة من الفتوات يضرب شيخاً من آل حمدان فيقتل الفتوة ويطمره في التراب ويولي الأدبار. وكما أن موسى هرب إلى أرض مديان وجلس عند النهر يراقب بنات كاهن مديان وهن يملأن الجرار فلاحظ مضايقة الرعاة لهن فقام إليهم وحامى عنهن واستقى لهن وفي خاتمة المطاف تزوج من إحداهن، كذلك فإن جبل سيهرب إلى سوق المقطم وسيلحظ فيها ازدحاماً حول عين الماء وفتاتين يضايقهما الشبان فيشتبك معهم ويستقي للفتاتين وفي خاتمة المطاف يتزوج إحداهما.

ولو أردنا أن نتتبع التوازي المسطّح بين قصتي موسى وجبل، لطال بنا الشوط إلى حد الملل. والحق أن اضطرار نجيب محفوظ إلى التقيد بالمادة التاريخية ـ وهي هنا ثقيلة باهظة قد ينوء أي روائي بحملها مهما كان عبقرياً ـ قد أفقده القدرة، لا على إضفاء أبعاد جديدة على شخصياته التاريخية فحسب، بل حتى على رسمها بأبعادها الفعلية المعروفة. ولعله كان في الإمكان، بالرغم من ذلك، إنقاذ نفَس الرواية الدرامي عن طريق استخدام الرموز، لكن الرموز في **أولاد حارتنا** معدومة الوجود، ومستحيلة الوجود أصلاً بالنظر إلى التطابق الكامل ووحدة الهوية بين شخصية موسى التاريخية وشخصية جبل الروائية. وفي القسمين التاليين من الرواية، أي في قصتي رفاعة وقاسم، لن يكف النفَس الدرامي عن التباطؤ والتثاقل إلى درجة الانعدام التام، لأن العيوب التي أشرنا إلى وجودها في الموازاة المسطحة بين جبل وموسى لن تني تزداد إلا بروزاً واستفحالاً في قصتي رفاعة وقاسم. وإذا ظل القارئ حريصاً، بالرغم من ذلك، على متابعة مطالعة الرواية، فهذا لسبب لا دخل له بالرواية ولا بدراميتها: رغبة القارئ في أن يعرف كيف سيحوّل نجيب محفوظ المادة التاريخية، وكيف سيحوّرها لتتلاءم ومنطق بناء **حارة الجبلاوي**. وبعبارة أخرى، إن ما سيستأثر باهتمام القارئ ليس «فنية» نجيب محفوظ بل براعته. والفارق كبير بين الفن والبراعة، كالفارق بين المسرح ومسرح العرائس. فالخيوط التي تحرك الدمى في مسرح العرائس ظاهرة منظورة، والتي تحرك الشخصيات في المسرح خفية لامرئية. هناك الدمى دمى فعلاً لأنها

محرومة من الحرية، وهنا الشخصيات شخصيات حية فعلاً لأنها تتمتع بالحرية، أو على الأقل بوهم الحرية. ونحن نتكلم عن براعة محفوظ أكثر مما نتكلم عن فنه لأننا نشعر أن مهمته في **أولاد حارتنا** لم تكن خلق الشخصيات أو إعادة خلقها، بل تحويرها بحيث تبقى مطابقة لذاتها حتى وإن تغيرت أسماؤها وتغير السياق التاريخي، الزماني والمكاني، الذي تتحرك فيه. نتكلم عن براعته أكثر مما نتكلم عن فنه لأن همه الأول كان إدخال الجَمَل من سَمِ الخياط، أي قسر شخصيات تاريخية طمحت إلى تغيير مخططات العالم على الدخول في مخطط **حارة الجبلاوي** الضيق والمتعنت.

لقد قلنا في مستهل هذا التحليل إن المحاولة التي أخذها محفوظ على عاتقه محاولة جبارة. وهذا بالفعل أقل ما يمكن أن يوصف به أي مشروع لإعادة كتابة تاريخ البشرية في صورة رواية أو ملحمة روائية. ولئن يكن النجاح حالف محفوظ في القسم الأول من **أولاد حارتنا**، وتحديداً في قصة أدهم، فإنه أبعد ما يكون في الأقسام الثلاثة التالية عن أن يكون أعاد كتابة تاريخ البشرية **روائياً**. والحق أن محفوظ لم يفعل من شيء سوى أنه نسخ هذا التاريخ نسخاً مع نزر من التحوير، فألبسه جلابيب أولاد **حارة الجبلاوي**. والتاريخ إذا ما ألبس الجلباب يبدو ضامراً هزيلاً مهما يكن في الأصل عظيماً مجيداً.

ولا تستعيد **أولاد حارتنا** شيئاً من نفَسها الدرامي الأول إلا في القسم الخامس والأخير، أي قصة عرفة. وعرفة هو الآخر نبي، ولكنه غير مرسل من السماء ولا من قبل الجبلاوي. إنه، كما يدل على ذلك اسمه، نبي العصور الحديثة: العلم. وقد سمع عرفة هو الآخر أنين المعذبين من أخوته في **حارة الجبلاوي**، فقطع على نفسه عهداً بأن يخلّصهم من سطوة الناظر والفتوات. وحين كان يسمع بعض أولاد الحارة يصيحون: «أين أنت يا جبلاوي؟»، أو شعراءها يتغنون بذكرى جبل ورفاعة وقاسم، كان يتساءل بينه وبين نفسه: ما جدوى الذكريات؟ ومتى ننتهي من الحكايات التي لم تفد منها الحارة شيئاً؟ وهل تورثنا غير الحسرات؟

وكان من حق عرفة أن يتساءل مثل هذه التساؤلات، لأنه يملك، على حد اعتقاده، قوة لم يحز على عُشرها جبل ورفاعة وقاسم مجتمعين. فقد اخترع

زجاجة متفجرة تقف أمامها نبابيت الفتوات وخناجرهم عاجزة مشلولة. ثم إنه بات يشك في وجود الجبلاوي أصلاً. فهو لا يستطيع أن يتصور أن الجبلاوي على قيد الحياة، يرى العابثين يعبثون بوقفه وهو لا يحرك ساكناً! ثم إنه لم يسمع قط عن معمّر عاش طول ذلك العمر! وحسماً لكل نقاش وتردد، يقرر عرفة أن يقدم على ما لم يجرؤ أحد على الإقدام عليه قط: سيذهب لمقابلة الجبلاوي شخصياً وسيطلع منه على حجة الوقف التي لم يطلع عليها أحد قط، حتى ولا ابنه أدهم.

إنها كما نرى جريرة آدم وأدهم تتكرر. حب المعرفة القتّال المودي بصاحبه إلى التهلكة. ولكن ليس عرفة هو الذي سيهلك هذه المرة: فالبشرية قد تجاوزت أخيراً بدائيتها. وبالفعل، حين يفاجئ خادم الجبلاوي عرفة وهو يهمّ بالدخول ليلاً إلى خلوة الجبلاوي المحرّمة لا يجد عرفة مناصاً من قتله ليولي من ثم الأدبار. وفي اليوم التالي ضجت الحارة بالنبأ الرهيب: لقد مات الجبلاوي لما علم باقتحام بيته وبمقتل خادمه، فمات غماً من تجرؤ ذريته عليه! وانتاب الهلع عرفة. والحق أنه لم يكن يبغي قتل الجبلاوي. ولكن الجبلاوي مات من تلقاء نفسه لمجرد أن أحد أبناء ذريته قد تجرأ على اقتحام بيته. فلكأن محفوظ يريد أن يقول لنا إن العلم لم يقتل الله خلافاً لكل ما هو شائع. الجبلاوي مات ولم يقتل. **مات من تلقاء نفسه بمجرد أن أخذت عرفة الرغبة في أن يعرف، وعمر قلبه بالثقة بأنه قادر على أن يعرف**. ومتى ما تملكت الإنسان الرغبة في أن يعرف والثقة بأنه قادر على أن يعرف، فإن معرفته لن تتوقف عند حدود حتى ولو أدت إلى موت الجبلاوي. والجبلاوي هو الذي وضع في خاتمة المطاف حب المعرفة في قلوب ذريته إذ ضرب على **حجة الوقف** نطاقاً من السرية. وصحيح أن عرفة مسؤول عن موت الجبلاوي بنوع ما، ولكن الرغبة التي دفعت به إلى محاولة المعرفة لم تكن رغبة شريرة؛ لم تكن كرغبة إدريس؛ بل كانت رغبة خيّرة ولهدف خيّر: إنقاذ أولاد حارته من سطوة الفتوات وإرهاب الناظر. ومثل هذه الرغبة لا يمكن للجبلاوي إلا أن يباركها حتى ولو أدت إلى موته. **ولكأن محفوظ يريد أن يقول لنا إن الله أيضاً لا يمكن إلا أن يبارك العلم، العلم الهادف إلى تحرير البشرية من**

سطوة الشر والشقاء، حتى ولو اغتر هذا العلم بنفسه وتصور أنه قادر على اجتلاء سر مملكة الله. بل إن الله لا يمكن إلا أن يبارك العلم حتى لو طمح هذا العلم إلى أن يستبدل الله بالإنسان سيداً أخيراً على هذا الكون.

هذا لا يعني أن العلم غير قابل لأن يخدم مصلحة الأشرار على هذه الأرض. حسبه أن يتجرد من إنسانيته. أفلم يتحول عرفة ذاته إلى خدمة الشر ويضع نفسه وعلمه تحت تصرف الناظر قدري؟ وقدري، كما هو واضح من اسمه، رمز القوة. القوة الغاشمة التي تشتري العلم أو تسيطر عليه حتى تشدد من إحكام قبضتها على رقاب المعذبين في هذه الأرض. أو فلنقل إنه، كقدري الأول، قابيل العصر الحديث. وصحيح أن الخوف هو الذي دفع بعرفة إلى الاحتماء بالناظر قدري، ولكن ماذا كانت النتيجة؟ إن عرفة لم يلتجئ إليه إلا ليدفع عن نفسه تهمة قتل الجبلاوي؛ ولكن ها هوذا يكتشف، بعد أن وضع علمه ونفسه في خدمة ممثل القوة المستغلة الغاشمة الذي هو قدري العصري، أنه قد أصبح فعلاً قاتل الجبلاوي، لأن قتلة الجبلاوي الحقيقيين ـ وما أكثر قتلته ـ إنما هم أولئك الذين يقتلون أولاده ويضطهدون ذريته ويسلبونها عرق جبينها. إنهم الفتوّات والنظّار. ومن يعمل في خدمة هؤلاء يُمسِ قاتلاً للجبلاوي مثلهم. وليس من قبيل الصدفة أن تكون عواطف، زوجة عرفة، قد هجرته عند التحاقه بخدمة الناظر. فعواطف، كما يدل على ذلك اسمها، هي العاطفة الإنسانية في الإنسان، وجدانه الذي يميّز به الخير من الشر. وعرفة يئن الآن تحت وطأة المأساة التي قاد نفسه إليها. فقد أراد أن يحرر بعلمه أولاد حارته من إرهاب الناظر، فإذا بعلمه يتحول إلى سلاح إضافي ورهيب في يد الناظر لتشديد إرهابه واستغلاله لأولاد الحارة. ولهذا لن يكون من همّ لعرفة بعد أن اكتشف تناقض وجوده إلا أن يهرب من بيت الناظر الذي أمسى، بالنسبة إليه، بمثابة سجن. ولسوف تترسخ في عقله فكرة الهرب هذه وتصبح محور وجوده ومنتهى أمله، ولا سيما بعد أن حلم بأن خادمة الجبلاوي جاءت لزيارته تنفيذاً لوصية الجبلاوي نفسه. والحال، ماذا قالت له خادمة الجبلاوي؟ قالت إن الجبلاوي أمرها قبل أن يلفظ الروح أن تذهب إلى عرفة وتخبره أن جده مات وهو راضٍ عنه. ولكن كيف يرضى عنه جده وهو

قاتله، أو على الأقل المتسبب في موته؟ إن المرأة ولا شك مخبولة. ولكن ها هي تؤكد أن الجبلاوي ما قتله أحد و«ما كان في وسع أحد أن يقتله». وحين ردّ عليها عرفة بأن قاتله هو من قتل خادمه [= رجل الدين]، أجابته مبعوثة الجبلاوي بغضب: كذب وافتراء!

الجبلاوي إذاً راض عن عرفة بالرغم من كل ما فعل، لأنه لم يفعل ما فعل إلا أملاً في تحرير أهل حارته. ولئن كان الجبلاوي قد عمّر طولاً ولم يفارق الحياة إلا يوم ظهور عرفة، فليس معنى ذلك أنه وعرفة عدوان لدودان لا يجتمعان ولا تجمع بينهما غير خيوط الجريمة. وحينما يؤكد محفوظ بأن الجبلاوي مات من تلقاء نفسه ولم يقتل، فلهذا التوكيد دلالته الكبيرة: إذ ليس المهم في نظر محفوظ أن يبقى الجبلاوي أو لا يبقى على قيد الحياة، وإنما المهم أن تبقى روحه وفكرته. **إن حياة الجبلاوي لا يمكن أن تستمر في عصر عرفة: هذه حقيقة يقبل بها محفوظ، ولكنه يرى أن عرفة نفسه هو خليفة الجبلاوي والبديل عنه.** فعرفة هو «الابن الطيب» للجبلاوي، ومن واجبه أن «يحل محله». ولهذا على وجه التحديد مات الجبلاوي راضياً عن عرفة الذي لم يعد له من هدف في هذه الحياة غير أن يردّ الحياة إلى الجبلاوي.

أهي إذاً مفارقة؟ ربما بدت لبعضهم كذلك. ولكنها ليست في نظر محفوظ بمفارقة. فعرفة عنده من سلالة الأنبياء، من سلالة جبل ورفاعة وقاسم، ورسالته لا تختلف عن رسالتهم. وقد يتوهم عرفة، ويتوهم معه الناس، أنه قاتل الجبلاوي، ولكن روحه في حقيقة الأمر هي من روح الجبلاوي، **وبلقائهما واتحادهما يمكن لحارة الجبلاوي أن تعرف أخيراً الخلاص.**

وما يريد محفوظ أن يقوله في خاتمة المطاف لا يكاد يحتاج إلى بيان: فالعلم في نظره قد يخطئ الدروب والمسالك، وقد يصبح سنداً للقوة الغاشمة، وقد يتسبب حتى في موت الله، ولكنه لا يمكن مع ذلك أن يكون مبغوضاً ولا مكروهاً عند الله، لأن **العلم هو اليوم طريق الخلاص للإنسانية، بل قل نبيّها الجديد في عصر نهاية الأنبياء.** وإذا كان العلم مطالباً بشيء، حتى في نظر الله، فهو أن يسترد إنسانيته ونبله بتحرره من سيطرة القوى الغاشمة. وهذا بالضبط ما

سيفعله عرفة عندما يقرر العودة إلى زوجته عواطف والهرب معها من سجن الناظر. وصحيح أن عرفة قُتل في خاتمة المطاف، قتله الناظر على وجه التحديد، ولكن روحه لم تمت لأنها لا يمكن أن تقتل مثلها مثل روح الجبلاوي، وتماماً كما أن أرواح جبل ورفاعة وقاسم حية لم تمت ولا يمكن أن تموت. ولقد استطاع عرفة أن ينقذ قبيل مقتله الكراسة التي سجل فيها خلاصة علمه. وهذه الكراسة قد أصبحت ملكاً لأولاد **حارة الجبلاوي**. ومن صفحاتها سيتعلمون، ومن رموزها سيصنعون السلاح الذي به سيهزمون الناظر المستبد وكل النظار المستبدين. ولن يثنيهم عن عزمهم هذا إرهاب الفتوات مهما اشتد وبغى؛ فهم واثقون اليوم أن «لا بد للظلم من آخر، ولليل من نهار. ولِنَرَيَنَّ في حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب».

بهذه الكلمات المتفائلة التي تترك باب المستقبل مفتوحاً تنتهي قصة **أولاد حارتنا**. وما قصة **أولاد حارتنا** كما قلنا إلا قصة البشرية التي عانت منذ أن كانت من العذاب والاضطهاد ما لا يمكن حصره في صفحات أي سِفر مهما كبر وتعددت مجلداته. وهذه البشرية هي نفسها التي لم تيأس، كما لم ييأس آدم من الرجوع إلى الجنة. وما كان أنبياؤها إلا روّاد صمودها وأملها. وإذا كان عصر الأنبياء قد انتهى اليوم، فإن نجيب محفوظ يدعونا إلى المثابرة على نفس الصمود والأمل. فهناك من جهة أولى ذكرى الأنبياء، ومن الجهة الثانية السلاح الذي صنعته البشرية بنفسها: العلم. **والعلم استمرار للنبوة، وباتحادهما ستدرك الإنسانية غاياتها.**

هذا ما أراد نجيب محفوظ أن يقوله في **أولاد حارتنا**، أو هذا على الأقل ما نعتقد أنه أراد أن يقوله. فهل هي صوفية جديدة كما حاول بعض النقاد أن يؤكدوا؟

لا نعتقد ذلك، لأن نجيب محفوظ مهتم قبل كل شيء، وبخلاف المتصوفين جميعاً، بمصير الإنسان على هذه الأرض لا في أي مكان آخر. واهتمامه بهذا المصير هو الذي حداه إلى تفسير الأديان تفسيراً اجتماعياً إن صح التعبير. فجبل ورفاعة وقاسم ومن بعدهم عرفة خاضوا معاركهم القاسية من أجل أن يسترد

أولاد حارتهم حقوقهم المهضومة في وقف الجبلاوي ويضعوا حداً لاضطهاد الفتوات والنظار وأصحاب الامتيازات وكل المستغلين والطغاة. ومثل هذا التفسير الاجتماعي قد لا يحظى بتأييد كل الناس، تماماً كما أن من الناس من لا يقبل بأن يكون عرفة استمراراً لجبل ورفاعة وقاسم. ونجيب محفوظ نفسه غير متحرر نهائياً من هذه التناقضات: فأجمل قصص **أولاد حارتنا** هي بلا أدنى ريب قصة أدهم. والحال أن أدهم لم يكن يفكر بالوقف بقدر ما كان يفكر بالعودة إلى **البيت الكبير** وإلى حديقته الغناء. وبالمقابل، إن جبل ورفاعة وقاسم وسائر أولاد حارتهم على مرّ الأجيال لم يضعوا نصب أعينهم إلا الوقف وحق ذرية أدهم في تقاسم ريعه. ولهذا على وجه التحديد كان عرفة استمراراً لمن سبقوه من أولاد الحارة الطيبين. فلكأن الوقف قد أنسى أولاد الحارة **البيت الكبير** وحلم أبيهم بالعودة إلى مقام الجد. أم تراهم لم ينسوه، بل هم يريدون أن تصبح كلمة الجبلاوي لابنه أدهم نافذة المفعول:

- سيكون الوقف لذريتك.

وهذا يعني، إذا صح، أن الوقف نفسه سيستحيل إلى ما يشبه **البيت الكبير** يوم يعود فعلاً وصدقاً إلى ذرية أدهم، بلا فتوات ولا نظار ولا طغاة.

وليس المهم بعد كل شيء أن يكون **البيت الكبير** ضمن حدود **حارة الجبلاوي** أو خارجها. وإنما المهم أن تكون أبوابه مفتوحة للجميع.

هذا على الأقل ما يعتقده نجيب محفوظ، وهذه هي رؤياه. ونحن لم نحاول إلا أن نلمّ خيوط هذه الرؤيا ونكثفها لنعرضها بالقدر الممكن من الأمانة على شاشة ما اصطلح الناس على تسميته بالنقد الأدبي. وبالرغم من كل الادعاءات، فإن هذا النقد قد لا يكون مطالباً في بعض الأحيان إلا بأن يكون شاشة سالبة لا تريك إلا ما يُعرض عليها لا أكثر ولا أقل.

الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية

من المفارقات الكبرى في أدبنا الحديث أن «مشكلة الله» تكاد تكون غائبة عنه، على رغم ما للدين بوجه عام من أثر كبير في حياتنا الاجتماعية.

وليس هذا هو الوجه الوحيد للمفارقة. فعلى مستوى التعليل لا على مستوى الملاحظة لا نجد مناصاً من أن نعزو إلى سطوة الدين بالذات غياب «مشكلة الله» على صعيد الأدب في تناولها السلبي والإيجابي على حد سواء.

وتجربة نجيب محفوظ في **أولاد حارتنا**، من هذا المنظور، بالغة الدلالة. فبالرغم من أن ما قاله نجيب محفوظ في هذه الرواية الملحمية لا يتعارض مع الدين وقد يتعارض مع العلم، وبالرغم من أن ما قاله فيها لا يمكن إلا أن يلقى ترحاباً لدى المتديّن وقد لا يلقى قبولاً لدى العلماني، وبالرغم أخيراً من أن مسعاه كان التوفيق بين الدين والعلم والتأكيد على وحدة هدفهما والوصول إلى ما يشبه «علمنة» الدين و«تديين» العلم، بالرغم من هذا كله قوبلت **أولاد حارتنا** بالرفض والاستنكار وضُيّق عليها الحصار فلم تطبع في كتاب مستقل إلا «في المنفى» إذا جاز التعبير.

ولا يصعب علينا بعد هذا أن نتصور ما الدرس الذي أمكن لنجيب محفوظ أن يستخلصه من مصير **أولاد حارتنا**.

فقد كان كتبها بلغة غير مباشرة، رمزية، مزدوجة الدلالات، ولكن الرموز لم تكن على قدر كاف من اللامباشرة والإبهام للحيلولة دون وقوع ما وقع.

ولم يكن أمام نجيب محفوظ غير أحد أمرين: أما أن يقلع نهائياً عن معالجة مواضيع مماثلة، وإما أن يلجأ إلى الترميز ويشتط في التورية إلى حد التجريد بحيث تخفى الحقائق وراء برقع صفيق من الظواهر.

ونظراً إلى أن المشكلات التي طرحها في **أولاد حارتنا** والنتائج التي انتهى إليها لم تكن ذات طابع طارئ أو ثانوي، بل كانت تمثل على العكس مرحلة رئيسية ومركزية في مسيرته الضميرية، فقد كان الخيار الوحيد المتاح أمامه المضيّ قدماً إلى الأمام في استخدام الرمز، البالغ في التعقيد والتجريد درجة اللغز، أداة رئيسية للتعبير الفني.

وبديهي أننا لا نزعم أن الضغط الاجتماعي هو المسؤول الوحيد عن تطور نجيب محفوظ باتجاه لغة الرمز والتجريد. وليس في مستطاع أحد أن ينكر أن وراء ذلك الاختيار عوامل واعتبارات فنية خالصة. ولعل المعالجة الرمزية هي المعالجة الوحيدة الممكنة لـ «مشكلة الله» في عصرنا الحديث هذا. ولكن ليس للناقد ـ اللهم إلا إذا كان دعيّاً ـ أن يقرر من الخارج طبيعة الدوافع التي تحمل كاتباً من الكتاب على إيثار شكل من أشكال التعبير الفني دون سائر الأشكال. وليس من المستبعد في مثال نجيب محفوظ أن يكون عامل الضغط الاجتماعي قد تضافر مع الاعتبارات الفنية الخالصة في تحديد النقلة المباغتة باتجاه الرمزية بدءاً من رواية **الطريق** ومروراً بـ **الشحاذ** ووصولاً إلى قصص **حكاية بلا بداية ولا نهاية** التي تطرفت في الرمز إلى حد الإلغاز وأوقعت من هنا بالذات الضليعين من النقاد ـ فضلاً عن غير الضليعين ـ في تأويلات خاطئة.

وهذه الدراسة التي لا تطمح في أن تكون أكثر من «قراءة تفسيرية» لبعض أعمال نجيب محفوظ على ضوء «مشكلة الله» التي باتت مركزية في كتاباته منذ أواخر الخمسينات، أي منذ نشر **أولاد حارتنا** مسلسلة في جريدة **الأهرام**، لا تزعم بحال من الأحوال أنها تستوعب جميع أبعاد تلك المشكلة في أدب نجيب محفوظ، ولا تجهل أن هذه المشكلة ماثلة بقدر أو بآخر في جميع ما كتبه نجيب محفوظ بلا استثناء ـ وقد أربى ما كتبه حتى الآن على ٢٦ رواية ومجموعة قصصية[١] ـ ولكنها ستقصر التحليل عن سبق عمد كما يقال في لغة القانون على أعماله الرمزية التي يبرز فيها الطابع المركزي لتلك

١ ـ تموز ١٩٧٣.

المشكلة، بادئة بقصة قصيرة نشرت في مجموعة **دنيا الله** تحت عنوان **زعبلاوي**.

زعبلاوي

إن أول ما يلفت الانتباه في هذه القصة هو التشابه الغريب في الوقع والجرس بين «زعبلاوي» وبين «جبلاوي» **أولاد حارتنا**. ولعل هذا التشابه كافٍ وحده لإشعارنا بأننا أمام قصة ينبغي أن تفسر على صعيد آخر غير صعيد الظواهر والوقائع المباشرة.

القصة تُروى بضمير المتكلم. وأول جملة يفوه بها الراوية هي: «اقتنعت أخيراً بأن عليّ أن أجد الشيخ زعبلاوي».

ومن السطور الأولى نعرف أن الشيخ زعبلاوي «ولي صادق من أولياء الله، وشيّال الهموم والمتاعب». وقد تولدت القناعة لدى الراوي بضرورة العثور عليه حين ألمّ به «الداء الذي لا دواء له عند أحد». وهذا الداء، الأقرب ما يكون إلى داء المتصوفة، لن نعرف المزيد من التفاصيل عنه إلا في رواية **الشحاذ**. أما في قصة **زعبلاوي** القصيرة فإنه معطى لا تعليل له؛ وهو، على خطورته وعميق دلالته الرمزية، لا يعدو أن يكون أكثر من تبرير للقناعة التي استولت على الراوي بضرورة البحث عن زعبلاوي والعثور عليه علّه يجد لديه الدواء الشافي.

والراوي لا يملك من أسباب الوصول إلى الشيخ زعبلاوي غير خيط واهٍ: «تذكرت أن أبي قال إنه عرفه في بيت الشيخ قمر بخان جعفر، وهو شيخ من رجال الدين المشتغلين بالمحاماة الشرعية». ولكن ذلك كان منذ عهد بعيد. أما اليوم فإن الشيخ قمر لم يعد هو الشيخ قمر. فقد هجر خان جعفر وانتقل إلى جاردن سيتي وصار له مكتب محاماة فخم في ميدان الأزهار[٢]، وبات «يرتدي البدلة العصرية ويدخن السيجار ويجلس جلسة المعتدّ بنفسه وبماله». وكل هذه

٢ ـ سوف نرى أن الشيخ قمر نموذج بدائي لعمر الحمزاوي في الشحاذ. فهو الآخر قد هجر الله ليصبح محامياً لامعاً في ميدان الأزهار.

دلائل تشير إلى أنه قد طلّق الدين في سبيل الدنيا وقطع كل صلة له بزعبلاوي. وبالفعل، فقد تلقى السؤال عن زعبلاوي بفتور وقال لسائله عن صلته به:

ـ كان ذلك في الزمان الأول، وما أكاد أذكره اليوم..

والحق أن من كان الشيخ قمر بات يأبى الكلام عن زعبلاوي بغير صيغة الماضي:

ـ أكان ولياً حقاً؟

ـ كنا نراه معجزة...

ـ وأين يمكن أن أجده اليوم؟

ـ مدى علمي أنه كان يقيم بربع البرجاوي بالأزهر..

وهذا الإصرار على استخدام صيغة الماضي لا يترك للسائل من خيار غير أن يغادر مكتب المحامي العصري وهو لا يكاد يسمع للدنيا صوتاً من طنين الخجل في أذنيه.

لكنه لم يغادره خاوي الوفاض تماماً: فقد علم على الأقل أن الشيخ زعبلاوي كان يقيم بربع البرجاوي بالأزهر.

ربع البرجاوي بالأزهر؟ إنه رمز مكثف ومباشر للدين، أو على الأقل لذلك الشكل من الدين الذي أبى أن يتطور مع الزمن. فربع البرجاوي قد «تآكل من القدم حتى لم يبق منه إلا واجهة أثرية وحوش استعمل رغم الحراسة الاسمية مزبلة». وقد اتخذ رجل من مدخل الحوش «محلاً لبيع الكتب القديمة من دينية وصوفية».

وبديهي أن الباحث عن زعبلاوي لم يعثر في ربع البرجاوي على طلبته، لأنه لم يعد مكاناً صالحاً لإقامة الشيخ زعبلاوي منذ أن عفا عليه الزمن[3]. لهذا فإن صيغة الماضي هي الصيغة الوحيدة أيضاً التي يستطيع بائع الكتب القديمة أن يتحدث بها عن زعبلاوي:

---

٣ ـ سوف نرى في **حكاية بلا بداية ولا نهاية** بوجه خاص أن نجيب محفوظ داعية عنيد لتحديث الدين.

ـ زعبلاوي! يا سلام! والله زمان! كان يقيم في هذا الربع حقاً عندما كان صالحاً للإقامة، وكان يجلس عندي كثيراً فيحدثني عن الأيام الخالية، وأتبرك بنفحاته، ولكن أين زعبلاوي اليوم؟

إن الزعبلاوي منفي عن عالم اليوم حتى بات الكثيرون من المعاصرين لا يرون فيه غير ذكرى من ذكريات الأيام الخالية. وقد يكون هناك من يتحسر على «أيامه الحلوة»، ولكن العدد الأكبر من أبناء العصر لم يسمع حتى باسمه. ومن سمع منهم به «يسخر منه بلا حيطة» و«ينعته بالدجال».

بيد أن من ألمّ به «الداء الذي لا دواء له عند أحد» لا يستطيع له سلواناً حتى لو سلاه العصر وأنكر ذكراه. وصحيح أن اسمه قديم، ولكن الآمال التي يبعثها في النفس هي أبداً متجددة.

البحث عنه لن يتوقف إذاً، حتى وإن بدت السبل إليه مسدودة جميعاً. والحق أن الخيط الواهي يأبى انقطاعاً. ولا يزال هناك على الأقل شيخ الحارة. وشيخ الحارة لا بد أن يعرف، على وجه التحديد لأنه شيخ حارة، ووظيفته أن يعرف. والرمز ههنا أيضاً لا يخفي نفسه. فمن كانت وظيفته **المعرفة**، كان **العلم** اسمه الحقيقي حتى وأن ألبس جلباب شيخ الحارة. وليست هذه هي المرة الوحيدة التي يرمز فيها نجيب محفوظ إلى العلم بشخص شيخ الحارة. فلسوف نرى أنه سيكرر هذا الرمز في قصة **حارة العشاق** في مجموعة **حكاية بلا بداية ولا نهاية**. ولكن ماذا يعلم العلم عن زعبلاوي؟ وهل يملك أن يقطع بيقين أو أن يجزم بنفي؟ الحق أنه لو كان يملك، في المرحلة الراهنة من تطوره على الأقل، أن يقطع بيقين أو أن يجزم بنفي، لما كان أمام البشرية من خيار: إما الإيمان لأبنائها جميعاً وإما اللاإيمان. والحال أن البشرية منقسمة بصدد هذا الموضوع على نفسها انقساماً يكاد أن يكون حاداً[٤].

العلم إذاً لا يملك أن ينفي ولا أن يثبت. وكذلك شيخ الحارة. ولهذا على

---

٤ ـ انقسام تشهد عليه النكتة التي راجت بعد اقتحام الإنسان لعالم الفضاء للمرة الأولى في التاريخ. فقد قيل إن رائد الفضاء السوفياتي بحث في كل مكان من الكون عن الله فلم يجده، وإن رائد الفضاء الأمريكي عاين أنى أجال الطرف في الكون دليل وجود الله وعظمته.

وجه التحديد تبدو معضلة الزعبلاوي وكأنها لا حلّ لها. قال شيخ الحارة رداً على سؤال سائله:

ـ هو حي لم يمت، ولكن لا مسكن له. وهذا هو الخازوق. ربما صادفته وأنت خارج من هنا على غير ميعاد، وربما قضيت الأيام والشهور بحثاً عنه دون جدوى..

ـ حتى أنت لا تستطيع أن تجده!

ـ حتى أنا! إنه رجل يحيّر العقول، ولكن أحمد ربنا على أنه ما زال حياً..

وتوكيد شيخ الحارة هذا بأن الزعبلاوي ما زال حياً هو تأييد وتدعيم لما جاء في **أولاد حارتنا** من أن عرفة، بخلاف المزاعم والشائعات والصيحة النيتشوية، لم يقتل الجبلاوي. والقتل على كل حال، وعلى فرض أنه وقع، إقرار بوجود القتيل. والحق أن معضلة الزعبلاوي تخرج عن نطاق اختصاص شيخ الحارة. فشواغله هي من طبيعة أخرى. صحيح أن العلم بدا في فترة الاندفاع الأول وعهد الشباب وكأنه قد وجد الجواب عن كل سؤال، ولكنه، مع تراكم التجارب والخبرات وخمود فورة الشباب، زاد تواضعاً وأشاح عن الأسئلة الميتافيزيقية الكبرى ليحصر كل همه بمشكلات عينية هي، على جزئيتها وتواضعها النسبي، في غاية النفع للناس والحضارة. ولعل هذا ما يشير إليه شيخ الحارة حين يقول للباحث عن زعبلاوي:

ـ أنا في الواقع لم أره منذ سنوات، وشغلتني عنه شواغل الدنيا، وقد أعادني سؤالك عنه إلى أجمل عهود الشباب..

وفي ختام المقابلة يجمل شيخ الحارة الموقف النهائي للعلم حين يعطي الباحث عن زعبلاوي خريطة للكون ويقول له: ابحث عنه بنفسك. فما الجدوى من خريطة إذا كان من الواجب أن يتم البحث على مستوى الكون بأسره؟

لكن إذا كان العلم لا يستطيع كبير شيء للباحث عن زعبلاوي، فهل تنتفي كل السبل الأخرى إلى معرفته والوصول إليه؟ الواقع أن العلم لا يستغرق جميع

أنواع المعرفة: فالفن أيضاً نوع من المعرفة، وإن من طبيعة خاصة. والباحث عن زعبلاوي لا بد أن يطرق هذا الباب في ما يطرقه من أبواب. ولقد قيل له إن حسنين الخياط كان صديقاً له. ولقد كان بالفعل صديقاً له، ولكنه ما كان يزوره في مواعيد ثابتة:

ـ زعبلاوي! يا سبحان الله! الرجل اللغز! يقبل عليك حتى يظنوه قريبك، ويختفي فكأنه ما كان.. في وجهه جمال لا يمكن أن ينسى... وبفضله صنعت أجمل لوحاتي.

وليس حسنين الخطاط هو وحده الذي يؤكد أن زيارات زعبلاوي تأتي في مواعيد غير ثابتة، تماماً كلحظات الإلهام الفني، بل يؤكد ذلك أيضاً الملحّن الموسيقي الشيخ جاد:

ـ زارني منذ مدة، وقد يحضر الآن، وقد لا أراه حتى الموت!

والشيخ جاد يؤكد هو الآخر أن زعبلاوي قد ألهمه أجمل ألحانه، ولكن الإلهام لا يأتي عفو الخاطر، بل لا بدّ له من كد شديد وعذاب مضنٍ، و«هذا العذاب هو من ضمن العلاج»، ولا مفر من أن يتعذبه كل من أراد زعبلاوي. عذاب السعي، وعذاب الشك معاً، ولا سيما في العصر الحديث، العصر الذي قدّم الشك على اليقين، ورسم علامة استفهام حول كل ما هو قديم قِدمَ زعبلاوي:

ـ هذا الرجل العجيب يتعِب كل من يريده. كان أمره سهلاً في الزمان القديم عندما كان يقيم في مكان معروف، اليوم الدنيا تغيرت، وبعد أن كان يتمتع بمكانة لا يحظى بها عند الحكام بات البوليس يطارده بتهمة الدجل، فلم يعد الوصول إليه بالشيء اليسير، ولكن أصبر، وثق أنك ستصل.

ولكن أليس إلى الزعبلاوي طريق أقصر وأقل مشقة من طريق الفن وعذابه وشكوكه ونزواته ومواعيد وحيه غير الثابتة، ولا سيما بالنسبة إلى من اشتد عليه الداء وأعياه الدواء حتى بات لا يطيق صبراً؟

إن مثل هذا الطريق يمكن أن يوفره يقين القلب والحدس، ذلك الشكل الأولي

والبدائي من المعرفة. ففي ذروة الوجد الصوفي يمكن للإنسان أن يعانق المطلق. ولكن ماذا يحدث حين تتبخر النشوة؟ ألا يتبخر موضوعها ومطلقها؟

لقد وجد صاحبنا الباحث عن زعبلاوي نفسه مضطراً إلى أن يطرق باب المعرفة البدائي هذا إذ لم ترو ظمأه أشكالها الراقية المتمثلة في العلم والفن. فقد قيل له إن زعبلاوي يتردد في هذه الأيام على الحاج ونس الدمنهوري. ولكن الحاج ونس هذا سكير خطير لا يفرغ كأساً حتى يترع أخرى. وهو يأبى أن يفتح فاه بكلمة وأن يتصل بينه وبين مُجالِسه كلام إلا إذا أخذته نشوة السكر مثله. فبدون ذلك يخلو «المجلس من اللياقة» و«يتعذر فيه التفاهم».

وغني عن البيان أن الخمرة هنا، كما عند جميع المتصوفة، رمزية. ولكنها ككل خمرة لا تؤتي مفعولها إلا في حال الغيبوبة وانعدام الوعي. ولا يجد صاحبنا الباحث عن زعبلاوي بدأ من التسليم بشروط الحاج ونس، واعداً إياه بألا يسأله عن صديقه إلا بعد أن يعبّ كأساً أولى وثانية وثالثة ورابعة. ولكنه عقب الرابعة كان قد أضاع رشاده ونسي حتى ما جاء من أجله. ثم غطّ في نوم عميق وحلم أثناءه حلماً جميلاً لم يحلم بمثله من قبل:

«حلمت بأنني في حديقة لا حدود لها، تنتشر في جنباتها الأشجار بوفرة سخيّة فلا ترى السماء إلا كالكواكب خلل أغصانها المتعانقة ويكتنفها جو كالغروب أو كالغيم. وكنت مستلقياً فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرذاذ، ورشاش نافورة صافٍ ينهلّ على رأسي وجبيني دون انقطاع. وكنت في غاية من الارتياح والطرب والهناء، وجوقة من التغريد والهديل والزقزقة تعزف في أذني، وثمة توافق عجيب بيني وبين نفسي، وبيننا وبين الدنيا، فكل شيء حيث ينبغي أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ، وليس في الدنيا كلها داع واحد للكلام أو الحركة، ونشوة طرب يضج بها الكون».

ولكن الحلم لم يدم إلا هنيهة، راح الوعي بعده يسدد لطماته «كقبضة شرطي». وأفاق الرجل، ولكن على مفاجأة مذهلة: ففيما كان يغط في النوم قدم زعبلاوي وجلس إلى مائدتهما وهو «يتغزل طيلة الوقت بعقد من الياسمين حول عنقه أهداه إليه أحد المحبّين»، ثم أخذه العطف على النائم فراح

يبلل رأسه بالماء لعله يفيق، ولكنه انصرف قبل أن يفيق تماماً.

ويكاد الرجل أن يجن جنونه، فقد قضى أياماً وليالي وهو يبحث عن زعبلاوي. وحين قيّض له أن يلتقيه، التقاه وهو في غيبوبة من أمره. وتلكم هي بالضبط مأساة المعرفة الصوفية. فهي لا توصلنا إلى ما نشتهيه إلا ونحن في غيبة عن أنفسنا وعن الوجود.

ويغادر الرجل الحانة وهو يترنح. وعند كل منعطف ينادي «يا زعبلاوي»، ولكن ما من مجيب، حتى تجمع عليه غلمان السبيل فلاذ بالفرار.

إن قصة زعبلاوي هي إذاً قصة رحلة معكوسة في مدارج المعرفة. فالبحث عن زعبلاوي قد تم في طريق انحداري. من أعلى أشكال المعرفة إلى أدناها، ومن أحدثها إلى أقدمها، من العلم إلى الفن، ومن الفن إلى الحدس الصوفي. ولا يستطيع أحد أن يقول إن الخيبة التامة كانت هي ثمرة هذه الرحلة المعكوسة. ولكن لا يستطيع أحد أيضاً أن يقول إن ثمة ظمأ قد روي أو جوعاً قد أشبع. **كل ما هنالك أن وجود الزعبلاوي قد أمسى في خاتمة الرحلة بحكم المؤكد، ولكن لم يتأكد إلا ليتأكد معه تعذر لقائه والوصول إليه.**

«حسبي أنني تأكدت من وجود زعبلاوي، بل ومن عطفه عليّ مما يبشر باستعداده لمداواتي إذا تم اللقاء»: هذه هي كل حصيلة رحلة الباحث عن زعبلاوي. فهو لم يبرأ من دائه. ولكنه بات واثقاً من أن هذا الداء قد يشفى في يوم من الأيام إذا تم اللقاء. ولكن هل ثمة من أمل في أن يتم اللقاء؟ وهل يستحق مثل هذا الأمل الواهي ما يتحمله في سبيله من عذاب وشقاء؟ في لحظات الشك واليأس يحاول الرجل أن يقنع نفسه بصرف النظر نهائياً عن التفكير بزعبلاوي وعن البحث عنه: «كم من متعبين في هذه الحياة لا يعرفونه أو يعتبرونه خرافة من الخرافات: فلمَ أعذّب النفس به على هذا النحو؟». ولكن ما إن تعود آلام الداء فتلحّ عليه حتى يعود إلى التفكير باحتمال اللقاء. وفي لحظة الآلام التي لا تطاق هذه يمسي على اقتناع تام بأن عليه أن يجد زعبلاوي: «نعم عليّ أن أجد زعبلاوي». وهذه الجملة التي بها تنتهي القصة تلخص أكثف تلخيص حصيلة الرحلة: فالباحث عن زعبلاوي لم يصل إليه بل

وصل إلى ضرورة البحث عنه. ولكن في أي السبل؟ وهل بقي طريق لم يسلكه؟ إذاً فما الفائدة من الإصرار على البحث؟ وهل البحث عن زعبلاوي هو الطريق إليه؟

أجل، هل البحث عن زعبلاوي هو الطريق إليه أم ثمة طريق آخر أجدى وأنفع وأضمن؟

إن الرجل لم يطرح على نفسه قط هذا السؤال، لأنه مأخوذ في الدوامة. ولكن لا مفر لنا، نحن الذين بتنا نعلم أنه قد يقضي العمر في البحث بلا جدوى، من أن ننوب عنه في طرح السؤال: هل وهبت لنا الحياة لكي نضيعها في البحث أم وهبت لنا لكي نصنع منها شيئاً جديراً بعظمة الهبة؟ وبدلاً من البحث عن الزعبلاوي أما كان خليقاً بالرجل أن يعمل شيئاً بحياته كي يستحقه؟

وأخيراً أليست نقطة انطلاق الرجل هي التي حكمت على مسعاه بالخيبة الأزلية؟ فلقد أراد من كل جوارحه العثور على زعبلاوي لأنه سمع أنه «شيال الهموم والمتاعب». ولكن هل يمكن لزعبلاوي أن يلبي نداء من لا يناديه إلا لكي يرفع عن كاهله عبء المسؤوليات التي من أجلها وجد في الحياة؟ هل يمكن أن يمنّ باللقاء على من لا يريد لقاءه إلا ليتملص من المصير الذي كتب على البشر جميعاً ومن الضريبة التي قُدِّر على كل حي أن يؤديها للحياة؟

ونحن لا نزعم أن قصة **زعبلاوي** القصيرة تطرح هذه الأسئلة بمثل هذه الحدة وبمثل هذا التركيز. ولكن إذا كان صحيحاً أن في الإمكان أحياناً استنتاج المقدمات من النتائج مثلما تستنتج عادة النتائج من المقدمات، فإن الأسئلة التي طرحناها تجد ما يبررها في النتائج التي انتهى إليها نجيب محفوظ في رواية **الطريق** التي لم تكن قصة **زعبلاوي** إلا مقدمة لها وإرهاصاً بها. وفي **الطريق** على وجه التحديد صاغ نجيب محفوظ بحدة وتركيز الأسئلة التي لم تطرحها قصة **زعبلاوي** إلا بصورة ضمنية، مضمرة، غير مباشرة.

الطريق

هذه الرواية التي صدرت في عام ١٩٦٤ هي بدورها قصة بحث عن

زعبلاوي، ولكن باسم جديد هذه المرة: سيد سيد الرحيمي. ومن الممكن لنا على الفور أن نتبين ما في هذا الاسم من رمزية: فالله هو السيد، وهو الرحمن الرحيم، وهو أخيراً سيد بني الرحم، أي البشر.

والحق أن رواية **الطريق** قابلة كلها لأن تُفسّر على مستويين: المستوى المباشر، الواقعي، والمستوى اللامباشر، الرمزي. وعلى المستوى الأول لا تعدو أن تكون قصة بحث عن **أب**، ولكنها على المستوى الثاني قصة بحث عن **الأب**، أي الله.

فبسيمة عمران غانية الإسكندرية وقوادتها المشهورة قالت لابنها صابر قبل أن تتوفى: لقد كذبت عليك، قلت لك إن أباك مات قبل مولدك، ولكنه في الحقيقة حي، فاستعد للبحث عنه فهو المخرج الوحيد لورطتك، ولسوف تجد في كنفه الاحترام والكرامة والسلام.

والحق أن صابر كان في ورطة لا يحسد عليها: فقد تركت له أمه قبل أن تسجن مالاً كثيراً راكمته من تجارتها الآثمة، فبذّره بدوره في الفجور والموبقات. وهو فضلاً عن ذلك مثال الابن المدلل. لم يتعلم ولم يتقن مهنة من المهن، وعاش حياته عالة على أمه. وهي التي أرادت له ذلك. أرادت له البطر لأنها في حياتها عرفت الشظف. وأرادت له أن يظل بعيداً عن أجوائها، أجواء البرمجية والبلطجية والقوادين، لأنها أرادته تعويضاً عن كل دنس حياتها. ولكن ما لم تفكر به وما لم يفكر به هو نفسه أن حياة البطر لن تدوم له إلا ما دامت له الأم. والحال ها هي الأم تعتقل وتقضي في السجن خمس سنوات، وتخرج منه جلداً على عظم، لا تصلح لغير القبر. أما المال فقد تبخر إلا النزر اليسير منه. ولأن الأم لم تتصور وجوداً لابنها غير أن يكون عالة على غيره، إن لم يكن عليها فعلى أبيه، فإن وصيتها الأخيرة له قبل أن تلفظ الروح كانت:

ـ استعد للبحث عنه.. إنه سيد ووجيه بكل معنى الكلمة، لا حدّ لثروته ولا نفوذه... وأؤكد لك أن المال ليس إلا حسنة من حسناته...

ولأن الابن ذاته لا يتصور لنفسه من وجود غير أن يكون عالة على غيره، إن لم يكن على أمه فعلى أبيه، فلن تعود له من غاية في الوجود بعد وفاة أمه سوى

البحث عن أبيه لكي يشيل عنه «الهموم والمتاعب».

ولكن من هو هذا الأب؟

إنه أولاً وبلا أدنى ريب أب حقيقي. أحبّ بسيمة قبل ثلاثين عاماً وتزوجها، ولكنها بعد معاشرة عشرة أعوام هربت منه وهي حبلى مع رجل من أعماق الطين، ولم تعد تدري عنه شيئاً. وكل ما تبقى لها منه شهادة الزواج وصورة الزفاف ويقين بأنه ما زال حياً وأنه صاحب ثروة ونفوذ.

بيد أن الأبعاد الرمزية لهذا الأب تتوضح أيضاً من الصفحات الأولى. فإذا ما سأل صابر أمه:

ـ وهل أضيع عمري في البحث عن شيء قبل التأكد من وجوده؟

كان جوابها الوحيد:

ـ ولكنك لن تتأكد من وجوده إلا بالبحث.

وإذا ما سألها:

ـ وهل هو يستحق يا ترى كل هذا التعب؟

كان جوابها أيضاً:

ـ بلا أدنى شك يا ابني، فستجد في كنفه الاحترام والكرامة، وسيحررك من ذل الحاجة إلى أي مخلوق... فتظفر آخر الأمر بالسلام.

ولئن كان من الطبيعي والواقعي معاً أن يشبه الابن أباه، فإن شبه صابر بسيد سيد الرحيمي يأخذ دلالة رمزية لا مراء فيها. فصابر هو «صورة» عن أبيه. ونحن نعلم أن الإنسان «صورة» عن الله[٥]. ولكن في عالم الخير والشر الذي هو عالم الإنسان فإن الصورة التي يقدمها الإنسان الابن عن الله الأب قد تكون أيضاً صورة سالبة أو حتى رجيمة.وعلى حد تعبير نجيب محفوظ نفسه فإن صابر ليس صورة عن أبيه إلا «كما يكون القمر على الورق صورة عن القمر في كبد السماء».

---

٥ ـ جاء في التوراة كما في الحديث النبوي أن الله خلق آدم على صورته.

ومن هذا المنظور السالب ينبغي أن نميّز محطة انطلاق هذا الباحث عن أبيه عن محطة انطلاق ذلك الباحث الآخر عن الله الذي هو بطل قصة **زعبلاوي**. فلئن كان هذا الاخير قد ألمّ به «الداء الذي لا دواء له عند أحد»، فإن **الطريق** تخلو من كل أثر لنزعة صوفية ما. فصابر لا يبحث عن أبيه كي يشفى من داء عضال، ولكن كيما يستمر في حياة التبطر والبطالة والكسل. إنه لا يبحث عنه إلا ليكون بديلاً عن أمه، تلك التي علمته وعوّدته أن يكون في وجوده عالة على غيره. والخيار الذي يضعه صابر نصب عينيه هو إما أن يعمل «برمجياً أو بلطجياً أو قواداً» وإما أن يعثر على أبيه لكي يغنيه عن كل جهد في هذه الحياة. وهو يقرّ بينه وبين نفسه وأمام الآخرين بأنه لم يشرع بالبحث عنه إلا حين أفلس:

ـ ماذا أعددت لمستقبلك؟

ـ أبحث عن أبي، وهذا هو مستقبلي.

ـ تبحث عن أبيك؟

ـ أجل، انفصلت عنه وأنا في المهد، ولذلك قصة عائلية لا أهمية لذكرها، ولما أفلست لم أجد بداً من البحث عنه.

إن صابر يبحث عن سيد سيد الرحيمي لأن هذا هو الحل الأيسر لا الأصعب: «أبوك حلّ أيسر من غيره». وهو لا يبحث عنه بدافع من حاجة دينية عميقة لأنه يعيش أصلاً «في عصر ما قبل الدين»، وإنما لكي يكون عالة عليه: «ما دامت بسيمة الأم قد دفنت فلا أمل إلا إذا جاء الأب».

إن علاقته بأبيه هي إذاً علاقة نفعية خالصة. علاقة من يريد أن يأخذ دون أن يعطي شيئاً، وحتى دون أن يفعل شيئاً كي يستحق ما يريد أن يأخذه. إن الرحيمي لن يكون بالنسبة إليه، حتى وإن عبده كإله، أكثر من عجل من الذهب. فإذا ما تناهى إلى أذنه قول قائل:

ـ القطن! كل شيء يتوقف على القطن.

تساءل بينه وبين نفسه على الفور: القطن؟ أهو رحيمي آخر؟

وفي هذا التساؤل تلخيص وتكثيف وفضح وإدانة لكل العلاقة الصنمية بالله ولكل العلاقة اللاهوتية بالمال.

وهنا بالتحديد يبرز وجه نجيب محفوظ على أنه أكثر الروائيين العرب تقدمية في تناوله لمشكلة الله من وجهة نظر فنان يؤمن بالله.

فالله عند نجيب محفوظ ليس ولا ينبغي أن يكون تكأة للإنسان. وفي مجتمع كالمجتمع العربي الشرقي الذي تكاد فيه الاتكالية أن ترتفع إلى مستوى المبدأ العام، يأخذ توكيد نجيب محفوظ هذا مدلولاً تقدمياً عظيماً. فنجيب محفوظ وطيد الإيمان بأن الله قد خلق الإنسان على صورته. ولكن لا ينبغي تفسير ذلك محض تفسير شكلي. فأن يكون الإنسان مخلوقاً على صورة الله، فهذا يعني أن فيه قبساً من الله ومن عظمة الله ومن حرية الله، وهذا يعني أنه حر ومسؤول معاً في مسلكه وعن مسلكه.

وفي هذه الحال لا يعود من حق الإنسان أن ينتظر المعجزة من الله، بل عليه أن ينتظرها من نفسه. وما معجزة الله الحقيقية في نظر نجيب محفوظ سوى أنه أعطى الإنسان القدرة على أن يصنع المعجزات.

ومن هنا كان صابر سيد الرحيمي نموذجاً سلبياً خالصاً لعلاقة الإنسان بالله. فصابر ينتظر المعجزة من الله لا من نفسه، ويتطلع إلى أن ينال الكرامة والحرية والسلام عن غير طريق ذاته وأعماله: «أنت المفلس المطارد بماضٍ لوّث بالدعارة والجريمة تتطلع بمعجزة إلى الكرامة والحرية والسلام».

ومن هنا أيضاً كتب على صابر سيد الرحيمي ألا يصل أبداً إلى مبتغاه، فهو لن يعثر على أبيه ولا على الله، ولن يعرف من مصير غير الجريمة العقيمة اللامجدية. وليس هذا بحكم قدر مقدر أو حتمية مأساوية، وإنما بكل بساطة لأن صابر أساء اختيار «الطريق» إلى الله.

و«**الطريق**» من وجهة النظر هذه رواية تقول ما تقوله بالبرهان على العكس. إنها في جوهرها رواية «اللاطريق» أو «الطريق المضاد» أو «الطريق المسدود» أو كل ما لا يفضي من الطرق إلى الله.

إن من يريد الله فلا بد أن يستحقه: «وقل اعملوا فسيرى الله عملكم». ولكن صابر يفعل كل شيء في سبيل الوصول إلى أبيه إلا أن يعمل كي يستحقه. بحث عنه وبذر ماله وقواه في هذا البحث، ولكنه تنكب عن «الطريق» الوحيد الذي كان من الممكن أن يوصله إليه: العمل. ولأن صابر سيد الرحيمي لم يفهم هذه الحقيقة وأصرّ بعناد على ألا يفهمها فقد قضى عمره ومات وهو يتعجب ويتساءل: لماذا لم يلبِّ الأب نداء الابن؟ بل لماذا لم يبحث بنفسه عنه؟

«عجيب أن يكون بعيداً هذا البعد كله من تحمل روحه وجسده بين جنبيك!». هذا ما يردده صابر بينه وبين نفسه بمرارة ويأس، ولكنه لا يخطر له ببال أنه هو الذي اختار، بسلوكه «الطريق» الذي سلكه، أن يكون بعيداً عن الأب، وأنه كلما ازداد إيغالاً في «طريقه» ازداد بعداً عنه.

ما «الطريق» الذي اختاره صابر للعثور على أبيه؟ فتّش عن اسمه في دليل الهاتف، سأل عنه مشايخ الحارات، ثم اكتفى بنشر إعلان صغير مضحك في إحدى الصحف داعياً إياه للاتصال به سواء بالمراسلة أو بالتلفون، وفيما عدا ذلك عاود في القاهرة الحياة التي كان يحياها في الإسكندرية في كنف أمه: أقام علاقة إثم وزنا مع زوجة صاحب الفندق الذي نزل فيه، ثم اتفق معها على أن يقتل الزوج المسن للفوز بها وبأمواله معاً.

لقد استرعت زوجة صاحب الفندق، كريمة، انتباهه من اللحظة الأولى التي وضع فيها قدمه في الفندق. وبذل جهداً غير قليل في نصب الشباك لها للإيقاع بها. وحين أثبتت الفريسة أنها لا تقل رغبة عن الصياد في الوقوع في الشباك المنصوبة، فاقتحمت عليه غرفته لتقضي معه ليلتها الآثمة الأولى، قال بينه وبين نفسه: «إنه يشعر لأول مرة بأنه يحتمل أن يستغني عن أبيه».

وليست هذه هي المرة الوحيدة التي أقرّ بينه وبين نفسه باستعداده للاستغناء عن أبيه. فحين راودته للمرة الأولى فكرة قتل الزوج، عم خليل، للاستئثار بماله وبكريمة، خاطبه في ضميره بهذه الكلمات: «خير ما تفعل يا عم خليل هو أن تموت... يستوي لديّ أن يجيء أبي أو أن تذهب أنت».

ومرة ثالثة يقر وهو تحت سيطرة تيار الوعي: «ليست كريمة الحب وحده ولكنها نسيان سحري لعذاب البحث العقيم عن الأب ويأسه».

والحقيقة أن كريمة لم تكن إلا استمراراً لماضيه، ماضي الإثم والدعارة والتبطر. ومن هنا فإنها أيضاً استمرار لبسيمة عمران: «كريمة امتداد حي لأمه فيما تهبه من متعة وجريمة».

ومأساة صابر هي أنه لا يريد عن ماضيه انفصاماً، لأنه ماض من المتعة اللامسؤولة. وهذا هو سر تلك النقطة الغامضة التي بقيت بلا تفسير في كتابات من كتب من النقاد عن **الطريق**. فقد قال صابر في نفسه من اللحظة التي وقع فيها نظره على كريمة في فندق القاهرة الرخيص: إذا كانت هذه هي «فتاة الإسكندرية» فهذا معناه أني سأوفق في البحث عن أبي. وما فتاة الإسكندرية إلا امرأة طاردها قبل عشر سنوات في شوارع الإسكندرية وعرف في أحضانها الشهوة السوداء واللذة المعربدة. ولقد كان بينها وبين كريمة شبه، ولكنه لا يرتفع إلى درجة اليقين. وإذا كانت هي نفسها فإن العثور على الأب يكون قد بات بحكم المؤكد. هذا ما لا يني صابر يردده بينه وبين نفسه، مؤكداً بذلك إصراره على عدم الانفصال عن ماضيه في سياق البحث عن أبيه.

والحال أن الحقيقة التي يتجاهلها هي أن ماضيه بالذات هو علة انفصاله وتجسيده معاً، وأن انفصاله عن هذا الماضي هو الشرط الضروري لوضع حد للانفصال عن الأب. ومأزق صابر هو أنه لا يريد العثور على أبيه إلا ليجدد ماضيه. ومن هنا كان ربطه بين كريمة وفتاة الإسكندرية وبين التفاؤل بالعثور على الأب. ومن هنا أيضاً كان مقدراً عليه الإخفاق التام المطبق.

وكما تمثل كريمة الطريق المسدود، طريق المتعة والجريمة، على وجه التحديد لأنها امتداد لأمه ولماضيه، كذلك تمثل إلهام الطريق الذي كان من الممكن أن يكون مفتوحاً، لأنها امتداد لأبيه ودعوة للانفصام عن الماضي وللتحول باتجاه مستقبل من العمل والمسؤولية الإنسانية. لقد تعرف صابر إلى إلهام في نفس الوقت الذي تعرف فيه إلى كريمة. وهذه الواقعة وحدها تكفي للبرهان على أن عالم نجيب محفوظ ليس عالم حتمية مأساوية لا يملك فيه الإنسان من خيار.

فقد سلك صابر طريق كريمة وكان من الممكن أن يسلك طريق إلهام، تماماً كما سلك من قبل طريق بسيمة عمران وكان من الممكن أن يسلك طريق سيد سيد الرحيمي.

إلهام فتاة رشيقة، نحيلة، أقرب في براءة وجهها إلى طفلة كبيرة، «طاقة من عبير لطيف» وليست ككريمة ناراً تصهر. وكانت تعمل في الصحيفة التي نشر فيها إعلانه. وقد التقط منها صابر، أول ما التقاها، إشعاعاً رفعه إلى «مستوى غير مألوف في علاقاته مع الناس». وحاول على عادته المزمنة أن يجرّدها في خياله من ثيابها، ولكنه وجد نفسه، ولأول مرة في حياته، عاجزاً عن ذلك. وكانت هذه أول إشارة مبكرة إلى أن إلهام قادرة على أن تحدِث تغييراً جوهرياً في حياته، وعلى أن تجسد قطيعته مع ماضيه وحتى مع تكوينه البيولوجي والفيزيائي.

كان في وسع صابر إذاً أن يختار. ولقد عانى في البداية من عذاب الاختيار بالرغم من أنه حاول أن يهرب من السؤال المزعج: «من تختار إذا خُيِّرت؟». في محضر إلهام كانت «ترتفع به مشاعره إلى آفاق من السعادة والأنس والصفاء، ولكن رغبته الغشوم في كريمة لا تموت، تغفو إلى حين لكن لا تموت». وكان يعلم علم اليقين أن «إلهام سماء صافية يجري تحتها الأمان وكريمة سماء ملبدة بالغيوم تنذر بالرعد والبرق والمطر ولكنها أيضاً سماء الإسكندرية المحبوبة». والحال أنه على استعداد لأن يتخلى عن كل شيء، حتى عن أبيه، كيلا يتخلى عن حياة الإسكندرية.

وشخصية إلهام لا تتحدد بالتوازي مع شخصية كريمة فحسب، بل أيضاً بالتوازي مع شخصية صابر نفسه. فإلهام تعاني من مشكلة فقدان الأب، ولكن مع هذا الفارق الأساسي وهو أن أباها هو الذي هجر أمها في حين أن أم صابر هي التي هجرت أباه. وهذا الفارق عميق الدلالة. فصابر هو المسؤول، من حيث أنه امتداد لأمه، عما هو فيه من هجران، أما إلهام فغير مسؤولة. إنها كالكثيرين من المعذبين في هذه الأرض لم تأت أمراً إذاً كي تستحق هجران الأب، أما صابر فقد سعى إلى الهجران بنفسه. إنها مثال على

عقوق الأب بقدر ما هو مثال على عقوق الابن[٦].

ويستمر التوازي المتنافي بين صابر وإلهام في طريقة معالجتهما لمشكلة هجران الأب. فصابر لا يني يردد: «إني أبحث عن رجل هو كل شيء في حياتي» ويرفض القيام بأي عمل لأنه «لا قيمة لأي عمل يجيء عن غير طريق أبي». أما إلهام، فبالرغم من شعورها الحاد بأنها بلا أب، فقد قرّ رأيها الأخير على أن «العمل أهم من الأب وأبقى». وإذا ما سألها صابر:

- وأبوك ألا تفكرين فيه؟

كان جوابها:

- كأنه غير موجود، وهو الذي اختار ذلك!

ولأن إلهام تؤمن بأن «العمل هو الذي يحل مشكلتنا»[٧]، ولأنها وعت شرطها الإنساني وأخذت مسؤوليته على عاتقها، ولأنها أدركت أن خلاص الإنسان مما هو فيه من هجران لا يأتي إلا عن طريق المشاركة الإنسانية الواعية في صياغة الحياة، ولأنها تعذبت ودفعت ضريبة وجودها، فقد اهتز أبوها «من الأعماق» و«استيقظ من جحوده» وعاد إليها من غير أن تكون قد بحثت عنه قط.

وبذلك تكون، بسلوكها الطريق الذي سلكته، قد بعثت الأب وردّته إلى الحياة. وهذا بعكس صابر الذي سلك الطريق المضاد الذي قضى على الأب الحي بالموت. فصابر الذي لم يتأكد من وجود أبيه ومن أنه لا يزال على قيد الحياة إلا في اليوم الذي ارتكب فيه جريمة القتل، اختار نفس اليوم ليعلن أن

٦ - هذه في الحقيقة مشكلة ميتافيزيقية عميقة الجذور. وكثيراً ما أكد علماء اللاهوت على مر الأزمان أن النعمة الإلهية ليست قاسماً مشتركاً بين الناس. أفلم يرفض الرب في التوراة تقدمة قايين وتقبّل تقدمة هابيل؟ وقد سبق لنجيب محفوظ أن أشار إلى هذه المشكلة إشارة جانبية في **أولاد حارتنا** حين ترك بلا جواب هذا السؤال: لماذا خصّ الجبلاوي أدهم، لا ابنه البكر إدريس، بثقته وبالإشراف على الوقف؟

٧ - كانت قد خطبت مرة قبل أن تتعرف إلى صابر، ولكن حين طالبها خطيبها بالاستقالة من الوظيفة فسخت الخطبة.

«الرحيمي» خرافة وأنه لن يبحث عنه من الآن فصاعداً إلا «في القرافة».

ولقد كان طريق الخلاص ـ الروحي على الأقل ـ لا يزال مفتوحاً أمام صابر حتى بعد أن اعتقل وصدر عليه الحكم بالإعدام، ولكنه أصر بكل عناد ماضيه على أن يظل سادراً في طريقه المسدود إلى النهاية. فهو لا يزال بانتظار المعجزة من أبيه لا من ذاته. ولئن كان مطلبه من الرحيمي قبل اعتقاله أن يوفر له الكرامة والحرية والسلام، فإن مطلبه منه الآن وهو في السجن أن ييسر له سبيل الهرب. يسأله المحامي:

ـ بالله خبرني عن الأمل الذي يراودك إذا جاء أبوك!

فيجيب:

ـ ربما استطاع أن يسهل لي سبيل الهرب.

إن صابر هو النموذج المكتمل لإنسان لا يريد أن يأخذ مسؤولية حياته وأعماله على عاتقه، النموذج الناجز لإنسان اختار أن يكون قاصراً وبحاجة إلى وصاية في حياته كما في مماته.

وحين لا يعود أمامه غير حبل المشنقة، يحاول التنصل من كل مسؤولية بإلقائه التبعات جميعاً على عاتق الأب الذي لا يسأل عن أبنائه. فلقد علم من محاميه أن أباه ـ وهنا تكتمل صورة الله الرمزية ـ يتجول «بين قارة وأخرى كما يتجول إصبعك بين طرفي شاربك»، وأنه «لا عمل له إلا الحب» وبذر الأبناء في القارات الخمس، وكان تعليقه الوحيد على هذه المعلومات الجديدة:

ـ بينما يلهو هو فوق الكرة أنزوي أنا في السجن منتظراً حبل المشنقة.. ولا يخطر له أن يسأل عن أبنائه؟

ولكن هل الأب مسؤول حقاً؟ ألا يتغير «مفهوم الأبوة» بالذات إذا شمل «كثرة غير عادية» من الأبناء؟ ثم ألم يقدم الدليل على أنه «حب خالص» حين خلق أبناءه «على مثاله» وافترض فيهم ما فيه هو نفسه من براعة وقوة كما يقول المحامي في الصفحات الأخيرة من الرواية؟

يكفيه أنه قد خلقهم على نحو يغنيهم حتى عن الحاجة إليه. هذا إذا شاؤوا أن

يستغنوا عنه. ولكن ليس في هذا من إلزام. ونجيب محفوظ لم يكتب **الطريق** ليقول لنا إن من الواجب الاستغناء عن الأب، بل ليقول إن من الواجب عدم الاتكال عليه اتكالاً مطلقاً تنتفي معه مسؤولية الأبناء. ولئن نُخيِّل لصابر في آخر جملة ينطق بها أنه «لا جدوى من الاعتماد على الغير»، فإن نجيب محفوظ يرد عليه رداً أخيراً بلسان المحامي:

ـ بل هناك جدوى في ما هو معقول.

وهذا التوكيد، الذي تنتهي به الرواية، ينطوي، كما سبق أن قلنا، على مدلول تقدمي كبير في مجتمع شرقي أخذت فيه الاتكالية أبعاداً لامعقولة. ومن هنا كانت **الطريق** عملاً نقدياً اجتماعياً عظيماً، وإن تكن المشكلة الميتافيزيقية هي المشكلة المركزية فيها. ولسوف يظل نجيب محفوظ بين روائيينا ذاك الذي استطاع، بربطه بين أنبل القيم المادية والروحية، أن يعيد المشكلة الميتافيزيقية إلى أبعادها العينية بوصفها مشكلة اجتماعية جوهراً وأساساً.

الشحاذ

إن رواية **الشحاذ**، الصادرة بعد عام واحد من **الطريق**، أي في عام ١٩٦٥، تروي هي الأخرى وبقدر متفاوت من الرمزية، قصة بحث عن «**زعبلاوي**»، عن «سيد سيد الرحيمي»، من خلال طريق مسدود.

وهي تبدأ بما بدأت به قصة **زعبلاوي**: فعمر الحمزاوي، المحامي اللامع، البالغ من العمر ٤٥ عاماً، أصيب على حين فجأة بالداء الذي ليس له عند أحد دواء. وقد تجلّت أعراض هذا الداء في خمود غريب ماتت معه رغبته في العمل، وفي ضيق بكل ما حوله:

ـ ليس تعباً بالمعنى المألوف، يخيل إلي أني ما زلت قادراً على العمل ولكني لا أرغب فيه، لم تعد لي رغبة فيه على الإطلاق، تركته للمحامي المساعد في مكتبي، وكل القضايا عندي تؤجل منذ شهر... وكثيراً ما أضيق بالدنيا، بالناس، بالأسرة نفسها، فاقتنعت بأن الحال أخطر من أن أسكت عنها.

وكما هي الحال في كل مرض، يحلو للمريض أن يتصور أن له «سبباً

عضوياً» ويأمل أن يجد له علاجاً «بحبّة بعد الأكل أو ملعقة قبل النوم».

ولكن ها هو الطبيب يؤكد لعمر، بعد فحص دقيق، أن ليس به شيء على الإطلاق، لا عضوياً ولا نفسياً، وإن كانت هناك مقدمات لمرض «بورجوازي» بحكم طبيعة الحياة التي يحياها عمر: نجاح في العمل وثراء، وأسرة سعيدة، وطعام فاخر وخمور جيدة، وقلة في الحركة والمشي:

- الدواء الحقيقي بيدك أنت وحدك...

وبالرغم من أن هذه العبارة التي فاه بها الطبيب لا تعني في مدلولها الواقعي غير الريجيم والرياضة، فإنها ذات أبعاد أعمق من ذلك بكثير في مدلولها الرمزي. **ذلك أن المرض لا يكمن في جسم عمر، بل في روحه.**

كان عمر، قبل أن يصبح محامياً كبيراً، اشتراكياً متطرفاً، ومناضلاً، وشاعراً، تزوج عن حب من فتاة من غير دينه متحدياً أعتى التقاليد. ولكن مع مر الزمان مات فيه المناضل، ومات معه الشعر، وكذلك الحب، وحلت محل ذلك كله حياة مترفة ناجحة مترهلة.

والحال، إذا كان الماضي قد مات منذ عشرين سنة، فإن الإحساس به لم يمت. فعمر يتحسس ماضيه النضالي في شخص عثمان خليل، وماضيه الشعري في شخص مصطفى المنياوي. ولقد كان كل من عمر وعثمان ومصطفى، في ما غبر من الأيام، ثلاثياً يأبى انفصاماً. تخرجوا من الجامعة في عام واحد، واختاروا معاً أن يغيروا وجه العالم، ولكنهم لم يغيّروا منه غير أنفسهم. ثلاثة كانوا واحداً ثم انفصموا. فعمر قد أصبح محامياً كبيراً لا أكثر ولا أقل. وعثمان خليل، الذي أبى أن يتغير، قابع الآن في السجن منذ قرابة العقدين من الزمن، لأن القرعة وقعت عليه لتفجير القنبلة في أول عمل إرهابي لهم. أما مصطفى المنياوي، الذي كان يحلم بأن يكون فناناً، فقد نبذ الفن في يوم من الأيام، وبعد شيء من العناد، بقوة مذهلة، واختار بديلاً عنه «بيع اللب والفشار عن طريق الصحف والإذاعة والتلفزيون».

ولقد كان كل من عثمان ومصطفى بمثابة الضمير المعذِّب لعمر، وعلى الأقل

لحين من الزمن. الأول لأنه في السجن، ولكنه استطاع بسبب ذلك على وجه التحديد أن يتناساه. والثاني لأنه استغرق بعض الوقت حتى يهجر الفن وينبذه.

ـ إني لا أحب الماضي.

هذا ما قاله عمر للطبيب. لكن ها هو ذا الماضي يصرّ على الانبعاث، إذ إن عثمان خليل سيخرج عما قريب من السجن بعد أن قضى فيه تمام المدة التي حكم بها عليه. وليس من قبيل الصدفة أن يكون إحساس عمر بمرضه الوهمي قد بدأ مع اقتراب موعد إطلاق سراح عثمان خليل، فلكأن عثمان خليل هو ضميره الذي يستيقظ بعد طول حبس. ومن هذا المنظور يمكننا الافتراض بأن عمر الحمزاوي هو الشخصية المضادة لصابر سيد الرحيمي، وإن يكن مآلهما واحداً. فصابر لا يحرص على شيء حرصه على ماضيه، وعمر لا يهرب من شيء هربه من ماضيه. والمحاورة التي تدور بينه وبين مصطفى المنياوي بالغة الدلالة من وجهة النظر هذه:

«قال مصطفى ضاحكاً:

ـ أذكر أنك كرهتني يوماً ما...

ـ أنت كاذب كأكثر أهل صناعتك!

ـ كنت تضيق بي على عهد إيماني الشديد بالفن.

ـ كنت وقتذاك أعاني نزعه من نفسي.

ـ أجل، كنت تقاتل حبه الكامن فيك وتهجره بقسوة، وكنت أنا في ذلك الوقت وجهاً من وجوهه جديراً بإثارة الشجون.

ـ ولكنني لم أكرهك، وجدتك فقط ضميراً معذّباً.

ـ ولعلي أرحتك كثيراً عندما قررت نبذ الفن بقوة مذهلة!..

وقد يحاول مصطفى، الهارب هو الآخر من نفسه ومن ماضيه، أن يتذرع بـ«أسباب فلسفية» لتبرير نبذه للفن كأن يقول: «قديماً كان للفن معنى حتى أزاحه العلم من الطريق فأفقده كل معنى»، ولكن عمر يقطع عليه طريق هذه التعلّة بقسوةِ مَن لا يريد أن يكون هو الهارب الأوحد من المعركة:

ـ أنت لم تنبذه بسبب العلم وحده! وإنما عجزت عن أن تحتفظ له بمكانة محترمة على مستوى العلم!

ومصطفى، المهدد مثله مثل عمر بالغرق في «مستنقع من المواد الدهنية»، قد يقر في خاتمة المطاف بأنه ارتضى طائعاً مختاراً مصير المهرج وبائع اللب والفشار بديلاً عن مصير الفنان، ولكن أي عزاء لعمر في هذا الإقرار ما دام «الماضي سيخرج قريباً من السجن فيتضاعف عذاب الوجود»؟

والحق أن وطأة المرض الموهوم تشتد عليه كلما اقترب موعد خروج «الماضي» من السجن. وفي مرحلة أولى يهرب إلى الإسكندرية ليطبق فيها نصيحة الطبيب: الريجيم والرياضة. ويكتب إلى مصطفى: «لو رأيتني لدهشت للتقدم الذي أحرزته، فقد نقصت ثمانية كيلو ومشيت آلاف الكيلومترات وضحيت بأطنان من اللحوم والبطارخ والزبد والبيض». ولكن الداء الذي ينخر الروح لا الجسد لا يني هو الآخر يتقدم: «أبشر يا عزيزي بأنني أتقدم نحو شفاء جسماني واضح، ولكنني أقترب في الوقت نفسه من جنون طريف».

وتتفجر الأزمة بصورة نهائية حين يكتشف ذات يوم أن بثينة، ابنته، تنظم هي الأخرى الشعر سراً مثلما كان يفعل في شبابه. ولكنه للوهلة الأولى لم يفهم قصائدها وخيّل إليه أنها عاشقة: «ولكن البنت عاشقة. وربي إنها لعاشقة. البرعمة التي لم تتفتح بعد. من هو ذو الجمال، الذي السحاب أنفاسه. والشمس مرآته. الذي تتمايل الأغصان شوقاً إليه».

ويبدأ عملية استجواب شاقة لمعرفة هوية المعشوق. ولكنه يفاجأ حين تصارحه بأنه ليس إنساناً من الناس، ولا حتى ملاكاً من الملائكة، وإنما هو «غاية كل شيء» و«سر هذا الوجود».

كيف لم يفهم مع أن البنت تكرر سيرة الأب؟ كيف لم يفهم مع أنها وجدت في ديوانه بالذات «بدء الطريق»؟ كيف لم يفهم وهو الذي غنّى وعشق قبلها بعشرين عاماً سر هذا الوجود؟

ويسألها:

ـ هذا هو حبيبك؟

ويأتيه الجواب لاسعاً:

ـ كما أنه حبيبك!

وبينه وبين نفسه يقرّ: «كان.. لا حبيب الآن. القلب لم يعد يفرز إلا الضياع. وبين النجوم يترامى الفراغ والظلام. وملايين السنين الضوئية».

وفي روحه الخامدة التي ماتت فيها كل رغبة وباتت تتقزز من العمل والأسرة والنجاح، وحتى من ذاتها، انبعثت أشواق غامضة إلى الكتب التي هجرها منذ عشرين سنة. واجتاحه يقين جارف بأنه لا دواء لدائه إلا بتجدد النشوة التي كان بها يغني سر الوجود:

ـ حركة... أو نشوة.. أحيت الكائن الميت دفعة واحدة... وآمنتُ ساعتها بأن الحركة أو النشوة هي مطلبي، لا العمل ولا الأسرة ولا الثراء... هي هذه النشوة العجيبة الغامضة... كأنها النصر الدائم وسط الهزائم المتلاحقة... وهي التي سحقت الشك والخمول والمرارة...

وهكذا تبدأ من جديد مسيرة الباحث عن زعبلاوي ومسيرة صابر الباحث عن الأب. وفي الطريق المسدود ذاته. ومع هذا الفارق: فبدلاً من الرجوع إلى أدلة الهاتف ومشايخ الحارات والإعلان في الصحف سيلجأ عمر إلى «طريق» التسول: إنه سيكون «شحاذ» النشوة. ومثله مثل صابر سينتظر «المعجزة» من غيره لا من نفسه، وسيبحث عن النشوة في كل مكان إلا في ذاته. وأنى له أصلاً أن يلقاها في ذاته وذاته فارغة، أو بالأحرى مفرغة؟ ولكنه لن يكون أقل عناداً وعمى بصيرة من صابر: «سأدق الجدار الأصم في كل موضع حتى يرن صوت أجوف يشي بالكنز المدفون!»...

وتبدأ رحلة تسول النشوة، أول ما تبدأ، في الملاهي الليلية: في أحضان مرغريت المغنية، ثم في أحضان وردة الراقصة، وبعد ذلك في أحضان كل امرأة يمكن أن يشتريها بماله. وفي أكثر من مرة خيل إليه أن النشوة المنشودة المستعصية قد ذرّ قرنها وأن باب المدينة المسحورة الذي يطرقه بكل رجاء قد

فتح له. مرة مع مرغريت في ليلة مظلمة في خلاء حول الهرم:

«ما أكثف الظلمة حولنا. تكاثفي حتى ينسانا العالم. وليختفِ كل شيء عن العين الضجرة. آن للقلب وحده أن يرى. أن يرى النشوة كنجم متوهج. وها هي تدب في الأعماق كضياء الفجر. فلعل نفسك أعرضت عن كل شيء ظمأً للحب. حباً في الحب. توقاً لنشوة الخلق الأولى. اللائذة بسر أسرار الحياة. التي خرجت من صراع مليون مليون سنة بنبتة باهرة مذهلة».

ومرة ثانية وفي الخلاء نفسه مع وردة. ومرة ثالثة مع أشعار فارس والهند. ولكن هل من جدوى؟ لقد ودّ أن «يجد إن خانته النشوة المنشودة بديلاً في لذة الجنس السحرية»، ولكن «نشوة الحب لا تدوم ونشوة الجنس أقصر من أن يكون لها أثر».

ومع كل علاقة جديدة، أطالت أم قصرت، يعاوده المرض. ولا يملك إلا أن يجاهر مصطفى بالحقيقة:

ـ لعل سر شقائي أنني أبحث عن معادلة بلا تأهيل علمي..

ـ ولأنه لا يوجد وحي في عصرنا فلم يبقَ لأمثالك إلا التسول!

وبينه وبين نفسه يتابع الإقرار: «التسول! في الليل والنهار. في القراءة المجدبة والشعر العقيم. في الصلوات الوثنية في باحات الملاهي الليلية. في تحريك القلب الأصم بأشواك المغامرات الجهنمية».

والمتسول لا يكتمل نموذجياً إلا إذا جمع عمى البصر إلى عمى البصيرة[8]. وحتى يفقد عمر القدرة على الرؤية فلا بد من رؤيا باهرة تعميه أو تجعله كالأعمى. وهكذا خرج مرة بمفرده ـ بعد أن أصاب النعاس نشوة الجنس ـ إلى الطريق الصحراوي باتجاه الخلاء حول الهرم، ووقف يتأمل قبيل الفجر قبة السماء حيث تتلألأ آلاف النجوم عناقيد وأشكالاً ووحداناً. وإذا باللحظة الإلهية التي طال انتظارها تغمره والوجود في عناق النشوة:

---

٨ ـ ومثاله الشحاذ الأعمى في رواية **الطريق**. وقد آثرنا ألا نشير إليه عند تحليلنا لهذه الرواية لأن دلالته لا تأخذ أبعادها كاملة إلا في رواية **الشحاذ** نفسها. فعمى البصر هنا يصبح رمزاً لعمى البصيرة، كما يصبح الشحاذ الأعمى صلة وصل بين صابر سيد الرحيمي وبين عمر الحمزاوي.

«رقّ الظلام. وانبثّت فيه شفافية. وتكوّن خط في بطء شديد ومضى ينضح بلون وضيء عجيب. كسرٌ أو عبير. ثم توكّد فانبعثت دفقات من البهجة والضياء النعسان. وفجأة رقص القلب بفرحة ثملة. واجتاح السرور مخاوفه وأحزانه. وشدّ البصر إلى أفراح الضياء يكاد ينتزعه من محاجره. وشملته سعادة غامرة جنونية آسرة وطرب رقصت له الكائنات في أربعة أركان المعمورة. وكل جارحة رنّمت وكل حاسة سكرت. واندفنت الشكوك والمخاوف والمتاعب. وأظله يقين عجيب ذو ثقل يقطر منه السلام والطمأنينة. وملأته ثقة لا عهد له بها وعدته بتحقيق أي شيء يريد. ولكنه ارتفع فوق أي رغبة وترامت الدنيا تحت قدميه حفنة من تراب. لا شيء. لا أسأل صحة ولا سلاماً ولا أماناً ولا جاهاً ولا عمراً. ولتأتِ النهاية في هذه اللحظة فهي أمنية الأماني».

وبالرغم من أن هذه اللحظة لم تدم إلا ثوان، أو ما دون الثواني، فقد كانت كافية لتبهره ولتجعله يعمى نهائياً عن كل ما حوله ولتحمله على اتخاذ قرار لا عودة عنه بهجران كل ما في الوجود سعياً وراء لغز الوجود وأنفاس المجهول وهمسات السر.

وهكذا يتم تحول عمر النهائي من منتمٍ إلى العالم إلى مهاجر عنه. ومع هذا التحول، بل هذا الامساخ، تكون قطيعة عمر مع ماضيه قد بلغت الذروة. فقبل عشرين عاماً كانت النشوة والشعر والاشتراكية والمشاركة في صياغة الحياة شيئاً واحداً. أما الآن فإن النشوة هي نشوة التحلل من كل ارتباط. نشوة العقم مجسداً. وليس من قبيل الصدفة، من وجهة النظر هذه، أن تكون النشوة التي عرفها في خلاء الصحراء قد أتته في نفسِ اللحظة التي أتى فيها المخاض زوجته. وهذه المقابلة بين الولادتين لا تترك مجالاً للشك في العقم المطلق للطريق الذي اختاره عمر.

وهذه المقابلة تأخذ شكلاً أكثر حدة حين يفاجأ عمر بعد بضعة أيام بعثمان خليل يقتحم عليه مكتبه بعد أن أخلي سبيله: «رجل خارج من السجن إلى الدنيا ورجل يتحفز للخروج من الدنيا إلى عالم مجهول».

وبديهي أن عثمان خليل، الذي اختار مصيره «بوعي كامل»، يرفض الدخول في لعبة عمر ومرضه الموهوم. فإذا ما قيل له إن عمر يعاني من أزمة حادة «كأنما يبحث عن نفسه»، كان جوابه: «أليس هو الذي أضاعها؟». وحين يعلم أن «كتب الغيب حلت محل كتب الاشتراكية في مكتبته» وأنه لم يعد له من هم غير البحث عن معنى لوجوده، يرد بقسوة:

ـ عندما نعي مسؤوليتنا حيال الملايين فإننا لا نجد معنى للبحث عن معنى ذواتنا!

وعلى لسان عثمان خليل يصوغ نجيب محفوظ أمرّ الهجاء وأعنفه للمتخذين من التصوف «طريقاً إلى الرب» ومن القلب أداة لمعرفة سر الحياة والموت:

ـ القلب مضخة تعمل بواسطة الشرايين والأوردة، ومن الخرافة أن نتصوره وسيلة إلى الحقيقة... أنت تتطلع إلى نشوة، وربما إلى ما يسمى بالحقيقة المطلقة، ولكنك لا تملك وسيلة ناجعة للبحث فتلوذ بالقلب كصخرة نجاة أخيرة، ولكنه مجرد صخرة، وسوف تتقهقر بك إلى ما وراء التاريخ، وبذلك يضيع عمرك هدراً. حتى عمري الذي ضاع وراء الأسوار لم يضع هدراً، ولكن عمرك أنت سيضيع هدراً، ولن تبلغ أي حقيقة جديرة بهذا الاسم إلا بالعقل والعلم والعمل[٩].

ولكن عمر الذي بات «جثة منسية فوق سطح الأرض» ولم يعد بينه وبين عثمان من شيء مشترك إلا «تاريخ ميت» يعزّي نفسه بأن الآخر لم يشهد مثله «الفجر في الصحراء، ولم يشعر بالنشوة التي تحقق اليقين بلا حاجة إلى دليل، ولم تُطرح الدنيا تحت قدميه حفنة من تراب».

ولكن أين هي هذه النشوة الآن؟ تعددت رحلاته الليلية وهيماناته الفجرية في خلاء الصحراء، ولكن النشوة خرساء، وليس من دليل على أنها تكلمت ذات مرة إلا «ذاكرة محطمة».

٩ ـ أن يكون عثمان خليل ناطقاً بلسان نجيب محفوظ، فهذه حقيقة يؤكدها تصريح هذا الأخير في مجلة الهلال، عدد شباط ١٩٧٠: «لعل الإيمان الوحيد الحاضر في قلبي هو إيماني بالعلم وبالمنهج العلمي».

وبعناد الشحاذ والأعمى، بعناد ناطح الصخرة، يوهم عمر نفسه بأن النشوة تأبى تجدداً لأنه لم يتحرر بعد من كل ارتباط كامل التحرر ولم يتجرد عن كل شيء مطلق التجرد. إذاً فليهجر البيت والأسرة بصورة نهائية كما هجر من قبل المكتب، وليعش «خارج أسوار الزمان والمكان»، وليصبح أسير «اللاشيء»، فلعل «حقيقة كل شيء تكمن في اللاشيء»؟

ولكن ما دام الإنسان حياً فهل يستطيع من الحياة برءاً؟ وكيف يرحل عن العالم مَن العالمُ فيه؟ وقد يستطيع عمر في يقظته أن يغيب عن كل شيء، ولكن هل يملك أن يحول دون حضور كل شيء في لاوعيه؟ وها هي أطياف العالم تطارده في خلوته. مرة طيف ابنته بثينة. ومرة أخرى طيف مصطفى. ومرة ثالثة طيف عثمان. ومرة رابعة طيف الإنسان وتاريخ الإنسان منذ أن كان الإنسان. الإنسان في طور صراعه مع حيوانيته. الإنسان في طور صراعه مع الإنسان. الإنسان في طور الحضارة. الإنسان في أرقى مراحل تطوره: المفكر. فأنى لمن كان له هذا التاريخ العريق أن يمسي بلا تاريخ؟ وإذا هجرنا العالم، فهل يهجرنا العالم؟

الهرب من التاريخ لعنة لا بركة. وما أشبه الباحث عن النشوة في اللاعالم ببقرة تعلن «أنها ستتوقف عن درّ اللبن لتتعلم الكيمياء». وقد لا يكون من المستحيل أن ينتصب الثعلب «حارساً بين الدجاج» أو أن يتبختر العقرب «في لباس ممرضة»، ولكن يستحيل على الإنسان ألا يكون حاضراً في العالم.

وها هو العالم يغزو الهارب منه ويقتحم عليه خلوته بأعنف شكل ممكن في شخص عثمان خليل الفار من جديد من رجال الشرطة[10]. عثمان خليل الذي تزوج من بثينة عن حب رغم فارق السن تجسيداً للقاء المتجدد بين النضال والشعر، وبات له منه في أحشائها جنين، وجاء ليطالب عمر بالعودة إلى أسرته لرعايتها ورعاية حفيده المنتظر. ولكن عمر يرفض هذه الفرصة الأخيرة لافتداء

---

١٠ ـ إن شخصية عثمان خليل من أغنى الشخصيات التي خلقها نجيب محفوظ، بالرغم من ضآلة الحجم الذي يحتله في القصة. ولو كنا معنيين هنا بدراسة الموقف السياسي لنجيب محفوظ لكنا وقفنا عنده مطولاً.

روحه بعنادِ مَن بات يؤثر أن ينكر وجود العالم على الإقرار بأنه قد أضاع العمر يطارد سراباً في سراب.

ويودعه عثمان بحزن ويأس، ولكنه سرعان ما يعود أدراجه وهو يردد مهتاجاً:

ـ جاؤوا... كيف اهتدوا إليّ بهذه السرعة... إنني محاصر...

ويرتفع صوت رجال الشرطة:

ـ سلّم نفسك، عثمان خليل... سلّم نفسك، أنت محاصر من جميع الجهات.

وتختلط الأمور على عمر ويظن نفسه في حلم من جديد ويغمغم:

ـ الشيطان يتمادى في عبثه ولكني لست محاصراً، بل أنا حر.

ويعلو الصوت الرهيب ثانية:

ـ المقاومة لا جدوى منها ولا معنى لها.

ويغمغم عمر بعناد الأعمى:

ـ كل شيء له معنى.

ويعود الصوت الرهيب:

ـ سلّم يا عثمان... ألا ترى أن أي مقاومة عبث؟

ويغمغم عمر بعنادِ مَن ضُربت على عينيه غشاوة:

ـ لا شيء في الوجود عبث.

ويزعق الصوت الرهيب:

ـ انتهى... قبض عليه... انتهى كل شيء...

ويغمغم عمر بعنادِ مَن يرفض أن يرى:

ـ ليس لشيء نهاية.

ويظل مصراً على ألا يفيق حتى بعد أن تخترق رصاصة ترقوته.

وفي سيارة الشرطة التي تقله وعثمان معاً يردد في نفسه أنه لا يزال في

حلم: «ترى ماذا يعني هذا الحلم؟ ومتى أنتصر على الشيطان وعبثه؟ متى تختفي أحلامي من الدنيا ومن فيها؟ ومتى أرى وجه مَن هجرتُ الدنيا من أجله؟».

ولكن الألم الحاد المستقر في منكبه يرغمه إرغاماً على أن يستيقظ ليدرك أنه «في الواقع لا في حلم، وأنه راجع في الحقيقة إلى الدنيا».

و«وجد نفسه يحاول تذكر بيت من الشعر. متى قرأه وأي شاعر غناه؟».وتردد الشعر في وعيه بوضوح عجيب: «إن تكن تريدني حقاً فلمَ هجرتني؟».

إن تكن تريدني فلمَ هجرتني؟ هي الجملة الأخيرة التي تتردد في وعيه. وهي الجملة الأخيرة في الكتاب. وهي حكم نجيب محفوظ الأخير: ليس الطريق إلى جبلاوي أن نهجر العالم وأن نتخلى، بل أن ننتمي إليه ونشارك في صياغة الحياة. وعمر بهجرانه العالم قد هجر الربّ نفسه. ولم يكن ذلك في خلاء الصحراء، بل في خلاء روحه منذ أن خلت روحه قبل عشرين عاماً، حين مات في قلبه الشعر والنضال والرب معاً.

ترى هل ثمة من حاجة للتوكيد من جديد على أن نجيب محفوظ يقدم الدليل، في **الشحاذ** كما في **الطريق**، على أنه أكثر الروائيين العرب تقدمية في طرح مشكلة الله من وجهة نظر تؤمن بالله وبالإنسان معاً؟ وهل ثمة من حاجة للتكرار بأن المدلول التقدمي لـ **الشحاذ** يرجع جوهراً وأساساً إلى أن المشكلة الميتافيزيقية فيها تتلبس مضمونها العيني بوصفها مشكلة اجتماعية في الجوهر والأساس، وهذا في مجتمع «شرقي» يتضامن لاهوتيوه مع تقاليده الصوفية والتسولية على الافتراض بأن الله والعالم على طرفي نقيض، لا يلتقيان ولا يلتقي طريقاهما؟

ثرثرة فوق النيل

لن نتعرض لهذه الرواية التي صدرت عام ١٩٦٦ إلا بأسطر قليلة لأنها لا تدخل إلا بصورة غير مباشرة في مخطط دراستنا هذه. فهي ليست رواية عن الله، وإنما عن غياب الله.

كان نجيب محفوظ، بعد أن أنهى كتابة **الشحاذ**، قد طرح على نفسه هذا السؤال بصدد أخلاقية الإنسان المعاصر: «ثمة أناس بلا دين، فكيف يمكن التعامل معهم وكيف يمكن أن يتعاملوا هم مع الحياة؟»[١١]. ورواية **ثرثرة فوق النيل** هي محاولة للإجابة عن هذا السؤال.

جماعة من العبثيين تعيش حياة ليلية في عوامة فوق النيل، مستغنية بنشوة المخدر عن كل ما في الوجود من قيَم. ويوماً تخرج الجماعة في نزهة في سيارة مجنونة، وتتسبب في موت إنسان مجهول. وينطرح السؤال بكل حدّته: إذا لم يكن الله موجوداً فهل كل شيء مباح للإنسان كما افترض دوستويفسكي؟ وبعبارة أخرى: هل ستتابع الجماعة حياتها العابثة كما في السابق وكأن شيئاً لم يكن، أم أن الجريمة جريمة حتى بالنسبة إلى أناس أسقطوا الله من اعتبارهم؟

ولا مجال للشك في الجواب الذي اختاره نجيب محفوظ. فالمذهب الإنساني، الذي عالج به كبرى المشكلات الميتافيزيقية، يؤكد في **ثرثرة فوق النيل** طابعه الجذري: إن الإنسان إنسان حتى في حال غياب الله، والجريمة جريمة حتى بالنسبة إلى إنسان أسقط الله من اعتباره، ولا مفر من أن تضع حداً للعبث حتى لو كانت هي نفسها عبثية.

وإذا لم يكن هناك مفر من استخدام المصطلحات الميتافيزيقية، فلنقل إن **ثرثرة فوق النيل** توكيد آخر بأن المعجزة الكبرى في هذا الوجود هي الإنسان. وهذه حقيقة قد تغيب عن أولئك الذين لا يريدون أن يروا من وجوه هذا الوجود غير المعجزات.

حارة العشاق

مع هزيمة حزيران ١٩٦٧ كان من المحتم أن يخلي العديد من الأسئلة القديمة الساح أمام أسئلة جديدة متحددة ـ وأجوبتها ـ بالهزيمة.

وقد أفسح نجيب محفوظ في قصصه القصيرة ـ ومن النقاد من يعرّف القصة

١١ ـ راجع تصريحه في مجلة **الكتاب العربي**، عدد كانون الأول ١٩٦٤.

القصيرة بأنها فن الجماعات المسحوقة ـ المجال واسعاً أمام تلك الأسئلة الجديدة، ولكن الأسئلة القديمة لم تتوقف عن طرح نفسها عليه بإلحاح مماثل. وهكذا كتب في عام ١٩٦٩ قصة **حارة العشاق** ثم أتبعها بقصتين أخريين: **الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين**[١٢] و**حكاية بلا بداية ولا نهاية**. وقد نشر القصص الثلاث معاً في مجموعة حملت عنوان القصة الأخيرة.

ولا نريد هنا أن نتوقف عند التفسيرات المغلوطة أو شبه المغلوطة التي قدمها النقاد لـ **حارة العشاق**. ولكن يكفي أن نثبت هنا ما قاله نجيب محفوظ بصدد ذلك:

«إنني أكتب الرواية أو القصة فيفسرها الناقد التفسير الذي يريد ويفسرها القارئ التفسير الذي يريد ولكل منهما حقه في التفسير... وربما كان تفسير الناقد أو القارئ يختلف تماماً عن تفسيري أنا الخاص ورؤيتي الذاتية للعمل بمثل ما حدث أخيراً معي بعد أن نشرت آخر حوارياتي: **حارة العشاق**... لقد التقيت بعدد من الأصدقاء والكتّاب فقال كل منهم شيئاً مختلفاً عن الآخر في هذه الحوارية... وأقول إن كل ما قالوه يختلف تماماً عما كان يجول في رأسي وأنا أكتبها... ولكنني أقول أيضاً إن من حق كل منهم أن يرى منها ما يريد...»[١٣].

وبالرغم من تقديرنا الكبير لآراء نجيب محفوظ، فإننا نرى أن موقفه من النقاد متسامح أكثر مما ينبغي. فهل صحيح أن من حق الناقد أن يفسر العمل الأدبي كما يريد، أم أن من واجبه أن يفسره على حقيقته، كما هو وكما أراده كاتبه، بقدر الإمكان بالطبع؟

بديهي أن العمل الأدبي ـ كل عمل أدبي ـ يحمل بين طياته مدلولات متعددة. ولكن ما دام العمل الأدبي يملك حداً أدنى من الوجود الموضوعي، فإن

١٢ ـ بالرغم من أن الله حاضر حضوراً فيزيائياً في هذه القصة فلن نتناولها بالتحليل، لأنها في جوهرها قصة عن الإنسان، بل قصة الإنسان. وفيها يؤكد نجيب محفوظ من جديد مذهبه الإنساني بتوكيده أن القرار الأخير للعناية الإلهية هو أن تدع الإنسان وشأنه.

١٣ ـ مجلة **الهلال**، عدد خاص عن نجيب محفوظ، شباط ١٩٧٠، ص ٢٠٤.

الاختلاف في تفسيره لا يستطيع أن يتعدى حدوداً معلومة وإلا حامت الشبهات حول العمل نفسه أو حول المتصدي لتفسيره.

ونحن لا ندري ما المسؤول الأخير عن التخبط في تفسير **حارة العشاق**: أهو ضعف الحس النقدي لدى بعض النقاد أم صعوبة النص نفسه الأقرب إلى أن يكون ـ مع سائر قصص نجيب محفوظ بعد الهزيمة ـ أحجية؟[١٤].

وعلى كل، إن مفتاح **حارة العشاق** ينبغي البحث عنه ـ في رأينا ـ على مستوى استمرارية رؤيا نجيب محفوظ، أو على مستوى استمرارية الإشكالية التي يصدر عنها في رواياته وقصصه ذات المنحى الميتافيزيقي والتي تمثل فيها مشكلة الله مشكلة مركزية.

من هذا المنظور لنا أن نصادر فنقول إن **حارة العشاق** ليست قصة يقين بل قصة شك. ليست قصة بحث عن زعبلاوي وإيمان بضرورة الوصول إليه، بل قصة ما بعد الوصول والجواب الذي ينقلب أبداً من جديد سؤالاً. وهي أيضاً، بعكس قصة **زعبلاوي**، ليست قصة رحلة معكوسة أو انحدارية في مدارج المعرفة، بل قصة رحلة ارتقائية من أشكال المعرفة الأدنى إلى أشكالها الأعلى.

بطل القصة موظف صغير يدعى عبد الله، تزوج قبل خمس سنوات عن حب عارم من فتاة تدعى هنية، وعاش معها حياة لا تعرف غير الكدح في سبيل لقمة العيش ـ وإن تكن في الوقت نفسه حياة سعيدة ملؤها الحب والطمأنينة ـ إلى أن رُقّي من مجرد موظف أرشيف خارج الهيئة إلى مراجعِ وحدةٍ «ينتهي عمله في تمام الثانية بعد الظهر مثل كبار الموظفين».

ومع هذه الترقية التي ارتجت منها هنية كل خير ومزيداً من ساعات الأنس مع الزوج، بدأت أزمة عبد الله. فقد أتاح له الفراغ أن يرى زوجته عن قرب أقرب وأن يلاحظ أن بين شبان الحارة من يتعرض لها بالمغازلة حين تخرج للتسوق وأنها

١٤ ـ راجع تصريح نجيب محفوظ في **الهلال**، شباط ١٩٧٠، ص ٤٤: «لو صح أن كتاباتي تحولت إلى ما يشبه الفوازير والأحاجي بعد النكسة، فلربما كان تفسير ذلك أن حياتي ـ وربما حياة الآخرين ـ تحولت إلى ما يشبه الفوازير والأحاجي بعد النكسة».

هي نفسها لا تتأبى، وأن الفران بوجه خاص قد تجرأ حتى على احتضانها. وبعد أخذ وردّ يوجه إليها التهمة التي لا مناص من توجيهها في هذه الحال، ويلفظ الحكم الذي لا عودة عنه:

ـ أنت طالق!

ولا يملك القارئ إلا أن يقر بأن القصة، في فصلها الأول هذا، تنطوي على «واقعية تكاد أن تكون فوتوغرافية»، ولكنه لا يملك أن يتقدم في فهم فصولها التالية إلا إذا أعاد تأويل الفصل الأول نفسه من منطلق رمزي.

وأول الرموز يكمن في اسم البطل نفسه: «عبد الله». فالإنسان عبد الله مرتين: لأن الله خالقه وسيده، ولأنه في الوقت نفسه معبوده. والهناء أجر من يعيش في جوار الله. ومن هنا كانت الزوجة تدعى «هنية».

ثم تأتي مسألة الترقية. فالزوجة قد تلقت نبأها بحبور لأنها بفضلها ستهنأ بمجالسة عبد الله كل عصر، وهو أمر ما كان لها أن تطالبه به قبل الترقية. ولكن هذه الترقية خيبت آمالها: فبدلاً من أن تكون ـ كما يجب أن تكون ـ وعداً بمزيد من الحب والتلاقي فتحت أبواب جحيم الشك على مصاريعها.

ترقية من؟ ترقية عبد الله. ولكن من هو عبد الله؟

عبد الله على المستوى الواقعي **إنسان**، ولكنه على المستوى الرمزي **الإنسان**.

والإنسان نال الترقية الأولى في تاريخه حين خرج من طور بدائيته. كان سعيه في سبيل أود الحياة يستغرق وقته كله. وحين استطاع أن يخترع أدوات العمل الأولى، استطاع أن يقتصد شيئاً من وقته ليكرسه لغير مسألة أود الحياة. وبفضل هذا الاقتصاد في زمن العمل أمكن له أن يتحرر من قيود البدائية الأولى أو مما يسميه الانطروبولوجيون بمرحلة ما قبل التاريخ. ولكن مع ذلك الاقتصاد وهذا التحرر بدأت الأعراض الأولى للقلق الإنساني بالظهور. فقد كان الإنسان في طوره البدائي جزءاً من الطبيعة لا يتميز عنها. لا أفكار ولا أسئلة، بل طمأنينة واندماج. ولم تكن مشكلة الله مطروحة لأن الله والطبيعة كانا شيئاً واحداً. يقول عبد الله في وصف طمأنينة تلك الأيام الأولى:

ـ تلك الأيام! كنت موظف أرشيف خارج الهيئة[١٥] أعمل عملاً متواصلاً من طلعة الصبح حتى أول الليل، حتى الغداء كنت أتناوله تحت أرفف الأرشيف، فقير كادح وزوج عاشق، حتى النسل أجّلته لحين تتحسن الأحوال، لا وقت للتفكير، لا وقت للنظر، عمل عمل عمل، وأعود إليكِ (إلى هنية) مرهقاً ولكن بفؤاد حي مشتاق، نتبادل الحديث، نتناول العشاء، نسعد بالحب، ننام النوم العميق، لا أفكار ولا أكدار، ثقة لا حد لها بكل شيء، بك وبنفسي وبالله، وإيمان لا حد له بك وبنفسي وبالله، كل شيء ثابت الأركان مدعم البنيان، جري بلا انقطاع وراء لقمة العيش، طمأنينة شاملة، حب يُتبادل بقوة تضاهي قوة دوران الأرض!

ولكن «الترقية» نقلت الإنسان من حال إلى حال. كان خارج التاريخ فصار فيه. كان عنصره فغدا عامله. تهيأ له وقت فراغ، أي وقت مكرس للتأمل والتفكير ومعرفة الذات والآخرين، وقت أتاح للدماغ أن ينمو بعد أن سبقته في التطور الأطراف والأعضاء الخارجية المتصلة اتصالاً مباشراً بالسعي وراء أود الحياة. يقول عبد الله مؤرخاً لهذه المرحلة من تطور الإنسان:

ـ الحق أن الفراغ خلقني من جديد.

ويضيف:

ـ وعرفت نفسي بعد أن كانت حواسي مشدودة دائماً إلى الخارج... ورأيت حارتنا على الضوء... وتوثقت علاقتي بالجيران.

ولقد كان من المفروض أن يستفيد الإنسان من وقت الفراغ هذا لكي يوثق معرفته بالله ويزداد منه قرباً وحباً ـ بحسب ما كانت تتوقع هنية ـ ولكن العكس هو الذي حدث: فقد ولت مرحلة اليقين والطمأنينة والاندماج الكلي بالله وبالطبيعة لتخلفها مرحلة تساؤل وشك:

عبد الله: الحق أني عانيت تجربة جديدة كل الجدة وهي الشك!

هنية (باستياء): الشك؟

عبد الله: كمن صحا من نوم ثقيل على لسع عود ثقاب مشتعل.

١٥ ـ ترى ألا ينبغي أن نرى في هذا العمل خارج الهيئة قبل الترقية رمزاً إلى ما قبل تاريخ الإنسان؟

هنية (بامتعاض وغضب): أطلعني على أفكارك أكثر...

عبد الله: قلت إنه الشك وكفى.

والشك وقعه على العابد والمعبود معاً أليم... للأول عذاب السؤال، وللثاني طعنة الكبرياء الجريح. والعابد لا يملك، حتى يضع حداً لعذابه، إلا أن يطالب المعبود بإبراز دليل براءته (أو وجوده). والمعبود لا يملك إلا أن يرفض إشهار الدليل المطلوب لأن كبرياءه تأبى عليه الوقوف في قفص الاتهام:

عبد الله: هل لديك دفاع؟

هنية: لست متهمة.

عبد الله: هل لديك تفسير؟

هنية: أنت مجنون.

عبد الله: لا مفر من المواجهة.

هنية: كم أنك كريه أعمى.

عبد الله: هاتي دفاعك.

هنية (بكبرياء وغضب جنوني): لا تردد كلمة الدفاع، لا أسمح لك.

ولأن العابد هو الذي اختار أن يشك، ولأن حل الأزمة ليس في يد أحد غير يده، فإن هنية هي التي تبادر إلى هجران بيت الزوجية، تاركة لعبد الله أن يتدبر أمره بنفسه: فهو الذي أوقع نفسه في المأزق، وعليه بنفسه أن يجد المخرج.

وليس من عجب أن تكون هنية قد اختارت السلبية موقفاً وأبت أن تأخذ بيد عبد الله إلى الحقيقة. فالإنسان، كما لا يني نجيب محفوظ يؤكد، هو المسؤول الأخير عن نفسه، وعلاقته بالله هو الذي يحددها لا الله.

وها هو عبد الله، في الفصل الثاني من القصة، يجلس في غرفة الجلوس وحيداً «لم يحلق ذقنه ولم يمشط شعره»[١٦]، وقد أخذت منه الكآبة كل

١٦ - من المفيد أن ننوه بأن حرص نجيب محفوظ على مثل هذه التفاصيل الواقعية الصغيرة يكسب قصصه الأكثر تجريداً ثقل الوجود العيني الفيزيقي.

مأخذ. فوجوده بذهاب هنية قد فقد معناه:

ـ يجب أن أعترف بأنني غير سعيد وبأنني لا أجد لحياتي معنى.

وذلكم هو مأزق الإنسان. سعى إلى الترقية بكل جوارحه ليفوز بشيء من وقت الفراغ، فإذا بالفراغ يستقر في روحه بالذات.

فما العلاج؟ وما المخرج؟

مهما بدت المفارقة كبيرة، فلا علاج ولا مخرج إلا بمزيد من الترقية.

فالترقية الأولى قد اقتصرت على الحواس. رأى عبد الله ما كان لا يراه، وسمع ما كان لا يسمعه، فهصره الشك. ولكن هل الحواس معيار لا يخطئ؟ وهل يقينها يقين؟ أوَليس في مراتب المعرفة ما يتقدم عليها درجات ودرجات؟

وهذا هو إمام الحارة، الشيخ مروان عبد النبي، يحاول أن ينتشل عبد الله مما هو فيه من حزن، مؤكداً له أن ثمة أمرين لا يجوز له أن ينساهما في تجربته القاسية العاصفة.

الأول:

ـ لا تنسَ أن الإيمان بالله هو الملاذ الأخير من جميع الأحزان.

والثاني:

ـ لا تنسَ أن تتثبت من حقيقة التجربة التي عصفت بك!

والشيخ مروان وطيد اليقين بأن الزوجة بريئة من كل ما رماها به عبد الله. وإذا اعترض هذا الأخير بأنه بعينيه رأى وبأذنيه سمع، وبأنه لا يمكن للمرء أن يشك في حواسه، ردّ عليه بحسم:

ـ حواسنا؟ عليها اللعنة، تلك المرايا المشوهة التي لم تخلق إلا لتشهد بكذبها بصدق حدس القلب.

الشيخ مروان عبد النبي[١٧] يمثل إذاً المرحلة الثانية من ترقية الإنسان: حدس القلب والإيمان الديني الذي يتقدم في سلم المعرفة درجة على إحساسات الحواس:

---

١٧ ـ واسمه نفسه (عبد النبي) مشحون برمزية لا تحتاج إلى إيضاح.

ـ حدثني عن قلبك لا عن الوقائع الخارجية! نحن لا نحيا حقاً حتى يمتلئ قلبنا بالإيمان. وإنك في صميم قلبك ترحب بكافة الحقائق التي كشفتها لك، لا تنكر ذلك، إنك تحبها ولا غنى لك عنها، إنك تنتظر اللحظة التي أدعوك فيها إلى ردها إلى عصمتك.

وقد تراود عبد الله الرغبة، كيما ينجو بنفسه من مأزقه، في أن يتراجع خطوة إلى الوراء بدلاً من أن يتقدم خطوة إلى الأمام. قد تراوده الرغبة في العودة إلى بدائيته يوم كان العمل يستغرق وقته كله ويوم كان قوياً وسعيداً معاً يجهل الأفكار والأكدار. ولكن الشيخ مروان يقطع عليه طريق هذا الحل بقوله:

ـ تلك جنة الحيوان. أما الإيمان الحقيقي فلا تكمل أسبابه إلا بالتأمل والصلاة والدرس.

أجل، ليس التراجع بحلّ، ولا كذلك المراوحة في المكان نفسه. ليس من حل أمام الإنسان إلا أن يتقدم إلى الأمام ويقطع شوطاً آخر في مدارج المعرفة:

ـ عليك أن تغيّر حياتك.

ويعود الشيخ مروان إلى الإلحاح على هذه الفكرة ثانية:

ـ ولكن عليك أن تغير حياتك. فبادر إلى الإنجاب بعد أن منّ الله عليك باليسر[١٨]، وتردَّدْ على الزاوية في أوقات الصلاة المتاحة، ولا يفوتنّك درس من دروسي الدينية.

وبالفعل، إن الدين هو معادلة المعرفة عن طريق القلب. فالإنسان البدائي ما كان بحاجة إلى دين، لأنه كان محايثاً لله، مندمجاً فيه. ولم يكن ظهور الدين في التاريخ إلا تعبيراً عن تمايز الإنسان عن الله والطبيعة، وترجمة للحاجة إلى معرفة الله بوسائل أرقى من الوسائل الحسية، المباشرة، البدائية.

إن معرفة الله يجب أن ترقى بالتوازي مع رقي الإنسان. يقول الشيخ مروان:

ـ آن لك أن تؤمن كما يؤمن الإنسان الكامل، وسوف تعرف الروح وبهجتها،

١٨ ـ سوف نرى أن فكرة الإنجاب هذه التي يلح عليها نجيب محفوظ إلحاحاً خاصاً تنطوي بدورها على مدلول رمزي.

ومعنى الحياة الزوجية ومسراتها الحقيقية، وستعرف إلى ذلك كله كيف تهزم الشيطان إذا تصدى لك بلعبة من ألاعيبه!

ويعرف عبد الله هذا كله: يردّ هنية إلى عصمته، ويقضي بجانبها سويعات في غاية الهناء والصفاء والحبور، وينجب منها بعد طول امتناع وليده الأول ويسميه، تيمّناً باسم الشيخ، مروان. ولم يكن هذا الوليد الأول، الذي ما كان في وسع عبد الله أن ينجبه قبل «الترقية»، إلا القلب، أو بتعبير أدق الدين.

ولكن هل يتوقف تطور الإنسان؟ وهل يمثل القلب أعلى درجات المعرفة؟

يقيناً، إن القلب أعلى مرتبة من الحواس، ولكنه ليس المرتبة العليا. وها هي الشكوك تعاود حصارها لعبد الله، لتفتح فصلاً جديداً في تاريخ الإنسان وفصلاً ثالثاً في قصة **حارة العشاق**.

عام كامل انقضى منذ أوبة هنية، وعبد الله لم يتخلف مرة واحدة عن دروس الزاوية. ولكن الدروس أصبحت، مع مر الزمن، مضجرة، وكذلك الشيخ مروان. لماذا؟ لأن الدين فقد نفحته الأولى، روحه الخلاقة. تحوّل إلى طقوس، إلى روتين، إلى كلمات مكررة معادة:

هنية: ماذا هنالك؟

عبد الله: ذلك الشيخ!

هنية: ؟؟

عبد الله: أصبح مضجراً!

هنية: الشيخ مروان؟!

عبد الله: نعم.

هنية: حدث بينكما شيء؟

عبد الله: يعيد ما يقول ويقول ما يعيد، بطريقة رجل يحفظ كلمات معادة عن ظهر قلب، كالببغاء، كالآلة، ودائماً بلا روح!

هنية: شد ما تحمست له يا عبد الله!

عبد الله: لا أنكر أنني كنت مبهوراً به، ولكنه مضى يتكشف لي على حقيقته، قاومت الملل شهوراً، انتظرت عبثاً أن يقول شيئاً جديداً، ولكن لا جديد. رجل يؤدي وظيفته بلا روح، ينادي على بضاعته كبياع البطاطة.

هنية: متى اكتشفت ذلك؟

عبد الله: منذ زمن قصير، ولكن ليس من اليسير أن نجازف بإنكار ما تعودنا الإيمان به!

وليت الدين تحول إلى محض شعائر وطقوس فحسب. فقد خرج أيضاً، في غالب الأحيان، عن رسالته الأصلية، إذ احتكره أغنياء الأرض في ما احتكروه، واتخذوا منه مركباً ومطية. كما أن رجاله لم يستطيعوا في أحيان كثيرة أن يحافظوا له على مكانته الأولى، فقدّموا عليه الدنيا وشهواتها، وجعلوا من أنفسهم سدنة للعجل الذهبي. يقول عبد الله عن الشيخ مروان:

ـ تبين لي أنه غير جدير بالمركز الذي يشغله... اتضح لي أنه شره، وأنه في سبيل إشباع شراهته لا يتورع عن التودد المهين.. وأول ما نفّرني منه تهالكه على تصيُّد الدعوات إلى ولائم التجار بالحارة!

والشك في الشيخ مروان لا بد أن يرتد على هنية نفسها. وعبد الله لا يتأخر عن توجيه التهمة الرهيبة إليها من جديد. ومن جديد أيضاً تثور ثائرة هنية وتعلن أنها لن تبقى معه بعد الآن لحظة واحدة، وتغادر البيت وهي تنتفض غضباً، وعبد الله يصيح وراءها:

ـ في داهية... وألف داهية، وأنت طالق!

ويخيّم على البيت الذي كان عشاً للسعادة وجوم وصمت موحش. ويتقلب عبد الله على شوك محنة لا تقل عن الأولى ضراوة. ويجيل الطرف حوله بالتياع متسائلاً: أين المخرج؟

ويأتيه الجواب في شخص معلم الحارة، الأستاذ عنتر: المخرج في المزيد من الترقية:

ـ فكّر جدياً في تجديد حياتك من جذورها... لقد ضيّعت في الأرشيف عمراً

(سديم ما قبل التاريخ؟)، وفي المقهى عمراً (الغريزة؟)، وفي الزاوية عمراً (الدين؟)، ومن حق الثقافة عليك أن تهبها بعض عمرك...

ولأن الأستاذ عنتر[١٩] يمثل مرتبة من المعرفة أرقى من القلب، المعرفة عن طريق العقل، فإنه إنسان يتكلم ويحب أن يتكلم الآخرون بهدوء واتزان ووضوح:

ـ علينا أن نسترد هدوءنا واتزاننا قبل كل شيء.

ثم:

ـ إنك تمتلك أقوى قوة في الوجود وهي العقل.

وعلى ضوء العقل والبصيرة وحدهما ينبغي أن تناقش الخيانة المزعومة:

عبد الله: لقد رأيت بعيني وسمعت بأذني!

عنتر: لا تباهِ بأدوات الخطأ.

عبد الله: سمعت مثل ذلك من قبل، الوغد قاله لي!

عنتر: حقاً؟

عبد الله: لعَن الحواس وأشاد بالقلب.

عنتر: وإني ألعنها أيضاً ولكن لحساب العقل!

وعلى محك العقل تتهاوى التهم جميعاً وتتفتت، وكنور البصيرة تشرق براءة الشيخ مروان والزوجة معاً.

وتعود هنية ـ ومعها الهناء ـ إلى عصمة عبد الله وينجب منها وليده الواقعي/ الرمزي الثاني ويسميه تيمناً باسم الأستاذ عنتر.

وفي ملاذ القلب والعقل معاً يعرف عبد الله في جوار هنية سويعات من السعادة الغامرة. ولكن هذه الحال القديمة ـ الجديدة لا يمكن أن تدوم، لأن الإنسان لم يدرك بعد «السقف» في الترقية، ولعله لن يدركه أبداً. والشوط الذي

---

١٩ ـ رمزية هذا الاسم تجد تبريرها في عصر الفتوحات العقلية الكبرى (القرن الثامن عشر وفلسفة الأنوار) التي بدت وكأنها «عنتريات» فعلاً.

قطعه على كل حال ليس بقليل: من السديم أو من اللامعرفة ارتقى إلى المعرفة الحسية، ومن معرفة الحواس إلى المعرفة القلبية أو الحدسية أو الدينية، ومن هذه الأخيرة إلى المعرفة العقلية أو الفلسفية، وأحدث أشكال المعرفة وأرقاها لا يزال بانتظاره: المعرفة العلمية.

وهذا الشكل من المعرفة يمثّله شيخ الحارة ومرشد المباحث مراد عبد القوي. ولأن نجيب محفوظ جعل منه مرشداً للمباحث، فقد وقف النقاد أمام «لغز» هذا الرجل حائرين متخبطين. وقد غاب عنهم أن «المباحث» ليست إلا كناية عن العلم، العلم الذي هو إرادة وقوة كما يشير إلى ذلك اسم شيخ الحارة.

ولا مجال للشك في ماهية الرمز: فمهمة شيخ الحارة «تنحصر في جمع المعلومات»، والحقائق التي يتوصل إليها هي من النوع العام الذي لا يجوز أن يختلف عليه اثنان وليست من النوع الخاص الذي أمكن معه لبيرانديللو على سبيل المثال أن يقول: «لكل حقيقته». ومن هنا فإن شيخ الحارة يعمل، كالعلم، في خدمة النوع، في خدمة المجموع، ولا يقيم اعتباراً للمشكلات الخاصة بكل فرد خاص على حدة. ولهذا يصر مراد عبد القوي على أن «مهمته تتعلق بأمن الحارة وسلامتها ولا شأن له بحياة الأفراد»:

عبد الله: ولكن الحارة وأهلها شيء واحد.

مراد عبد القوي: الحارة شيء وأهلها شيء آخر.

عبد الله: لا أفهم ذلك.

مراد عبد القوي: الحارة كل لا يتجزأ وليس من العسير أن أعرف ما ينفعها وما يضرها، أما أهلها فأفراد لا حصر لهم، وتتعدد مشكلاتهم بتعدد أهوائهم.

وأحكام شيخ الحارة، كأحكام العلم، وصفية، إثباتية، وضعية، أحكام على صعيد الوقائع وليست أحكاماً تقييمية أو معيارية أو أخلاقية:

مراد عبد القوي: إني أقدم معلومات، أما الحكم عليها فمن اختصاص غيري.

عبد الله: ولكن لا شك أن لك انطباعك عن المعلومات التي تتجمع لديك؟

مراد عبد القوي: لا أستطيع الجزم بشيء، إني أعرف على سبيل المثال أن أ

قابل ب في الساعة د في المكان هـ . الواقعة مؤكدة ولكن ماذا تعني عند أهل الاختصاص؟ قد يعقب ذلك القبض على أ، أو على ب، أو على أ و ب معاً، وقد لا يقع شيء البتة...

عبد الله: فإذا تم القبض فهذا يعني الإدانة.

مراد عبد القوي: كلا.

عبد الله: ولكن كيف؟

مراد عبد القوي: قد يفرج عن المقبوض عليه بعد وقت ما، وقد يتضح أن القبض على أ و ب كان بغرض الإيقاع بثالث مجهول هو و...

عبد الله: أي حيرة!

مراد عبد القوي: هو الطريق إلى الحقيقة!

ولهذا على وجه التحديد يرفض مراد عبد القوي أن يدلي برأي أو بحكم بصدد النبأ الذي اهتزت له الحارة، نبأ اعتقال الشيخ مروان عبد النبي والأستاذ عنتر، بناء على المعلومات التي قدّمها عنهما.

وهذا الاعتقال يجد تبريره على المستوى الواقعي في ما تردد من شائعات حول تعاطي إمام الحارة ومعلمها للمخدرات وحتى للفجور. أما على المستوى الرمزي فإنه ترجمة لعلامة الاستفهام التي وضعها العلم حول المعرفة القلبية الحدسية وحول المعرفة العقلية الفلسفية. وهذا في مرحلة أولى أمر طبيعي تماماً: فالحدس والفلسفة هما ما قبل تاريخ العلم، وهو أرقى منهما بما لا يحتمل الشك في مراتب المعرفة. ولكن ماذا بعد علامة الاستفهام؟ أهي الإدانة أم البراءة؟ إن شيخ الحارة يرفض الإجابة عن هذا السؤال، لأنه يخرج عن اختصاصه، ولأن أحكام العلم ليست أحكام قيمة.

ثم هل يكفي أن يكون شكل من أشكال المعرفة أرقى من غيره حتى يغني عنها جميعاً؟ وبعبارة أخرى، هل تغني المعرفة العلمية، على رقيها، عن معرفة القلب وعن معرفة العقل وحتى عن معرفة الحواس؟ وهل يفقد إمام الحارة ومعلمها كل مبرر لوجودهما بوجود شيخ الحارة؟

إن أهل الحارة هم الذين يجيبون عن هذا السؤال بانقسامهم على أنفسهم. شطر يقول:

- لا يمكن أن يخطئ الرجلان.

وشطر آخر يقول:

- لا يمكن أن يخطئ الرجل.

وشطر ثالث يتفرج ويرجئ الحكم:

- يا لها من بلبلة، لن نتفق على رأي.

وبلبلة عبد الله تفوق بلبلة أهل الحارة جميعاً. فهو لم يرجِع هنية إلى عصمته إلا «استناداً إلى الثقة الكاملة» بالشيخ مروان والأستاذ عنتر. ولكن اعتقال الرجلين أحيا في صدره دفين الأسئلة. فهل هما مذنبان؟ أم هل هما بريئان؟ إن معنى وجوده كله يتوقف على الجواب. ولكن أين الجواب؟ وإذا ما وجد الجواب أفلن يتحوّل بدوره إلى سؤال؟

الحق أن الطمأنينة ليست قدر الإنسان ولا قدر عبد الله: «لا مفر من التساؤل حتى الموت». والتساؤل شك. وفي جو الشك لا تستطيع هنية حياة. صحيح أن عبد الله لم يعاود رميها بالتهمة الرهيبة، ولكنها باتت أدرى منه بدخيلة نفسه. وهي هذه المرة لن تنتظر أن يوجه إليها التهمة الرهيبة لتهجر بيت الزوجية، بل ستترك له فرصة أخيرة لقرار أخير:

- إذا غادرت بيتك للمرة الثالثة فستكون الثالثة والأخيرة... إني ذاهبة، وعليك أن تحسم أمرك للمرة الأخيرة وإلى الأبد.

القرار الأخير إذاً بيد عبد الله. وحكم الإدانة أو البراءة يجب أن يصدر عنه هو نفسه. ولكن ما المعطيات أو المستندات أو المستمسكات التي يمكن أن يبني عليها حكماً؟

هناك قبل كل شيء أهل الحارة الذين يشاركونه هذه المرة أزمته. فالرجلان اللذان ألقي القبض عليهما «اتصلا بأسر كثيرة ونزلا منها نفس المنزلة التي نزلاها من أسرته». ترى ألا يستطيع أن يجد حلاً لمشكلته الخاصة من خلال الحل الذي

اختاره الآخرون؟ هذا ما يتبادر إلى ذهنه للوهلة الأولى، ولكنه سرعان ما يدرك عقم مثل هذا الحل العام واستحالته معاً. فالمسألة هي أولاً وأخيراً مسألة اختيار فردي، وتجارب الآخرين غير قابلة للتعميم:

عبد الله (باهتمام): حدثني عما وقع لتلك الأسر؟

مراد عبد القوي (بلا اكتراث): منهم من خاب ظنه فيهما فطلّق، ومنهم من أصرّ على الثقة بهما فمضت حياتهم كما كانت تمضي من قبل دون أدنى تأثر، ومنهم من لم يستقر على رأي فتردّى في هاوية العذاب.

وكيف يكون للآخرين أصلاً موقف واحد ما دام منهم من «يكره زوجته، وآخر يحبها حتى العبادة، وثالث لا هو يحبها ولا هو يكرهها»؟

أليس هناك إذاً من حقيقة؟ بلى ولكنها حقيقة تتحكم بها الأهواء. فمن يحب «زوجته» لا يمكن أن يداخله شك في براءة الرجلين، ومن يكره «زوجته» لا يمكن أن يداخله شك في كونهما مذنبين، ومن لا يكره «زوجته» ولا يحبها يعش أبد الدهر في هاوية القلق والعذاب.

ولكن أليس للعلم من كلمة يقولها في القضية؟

كان ذلك ممكناً لو أنها كانت قضية وقائع موضوعية لا قضية أهواء ذاتية.

وكان ذلك ممكناً لو أنها كانت قضية عامة لا خاصة.

وكان ذلك ممكناً أيضاً لو كان الحكم الذي ينبغي أن يصدر فيها حكماً وضعياً وليس قيميًّا.

ولقد رأينا أن العلم، في المرحلة الراهنة من تطوره على الأقل، لا يملك أن ينفي أو أن يثبت. ومهمته كلها تنحصر في تقديم المعلومات. أما الحكم عليها فمسألة تخرج عن نطاق اختصاصه. وهو من هذا المنطلق لم يفتح باب الإيمان ولم يوصده. ولعله فاعل ذلك بعد جيل أو أجيال. ولكن الكلمة الأخيرة في الوقت الراهن ليست له، وعلى الأقل في القضية التي بين أيدينا.

ولقد تمنى عبد الله من كل جوارحه لو أنه يجد عند شيخ الحارة نفس ما وجده لدى الشيخ مروان والأستاذ عنتر من «إجابات جاهزة وحاسمة ومريحة». ولكنه

إزاء إصرار مراد عبد القوي على أنه «لا شأن له بالشؤون الخاصة» أدرك أنه هو وحده المسؤول عن حسم الموقف. ولكن كيف السبيل إلى حسم الموقف ما دام الرجلان رهن التوقيف لم تثبت براءتهما ولم تثبت إدانتهما؟

إن السبيل الوحيد إلى حسم الموقف هو التسليم وتوطين النفس على القبول بحقيقة احتمالية لا حقيقة يقينية.

فمن المحتمل بنسبة ٥٠ بالمئة أن يكون الرجلان بريئين، وبنسبة ٥٠ بالمئة أيضاً أن يكونا مذنبين. هذا هو اليقين الوحيد حتى في نظر شيخ الحارة.

هل كتبت على الإنسان إذاً الحيرة الأزلية؟

الحق أن نسبة الخمسين بالمئة هذه تترك الباب مفتوحاً لمواقف ثلاثة:

من شاء فليطلّق.

ومن شاء فليعد إلى زوجته.

ومن شاء فليبقَ حائراً أبد الدهر.

والمسألة أولاً وأخيراً، وبعد أن قدم كل من القلب والعقل والعلم نصيبه من المعلومات والإجابات، مسألة هوى:

أنحب؟

أنكره؟

أم نحن بين الحب والكراهية حيارى؟

هذه هي المواقف الممكنة. ولكن ما الموقف الذي اختاره نجيب محفوظ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال ليست بالعويصة، أو على الأقل لم تعد بالعويصة بعد أن رافقنا نجيب محفوظ في رحلته الطويلة مع الله بدءاً من **أولاد حارتنا.**

ومن حقنا هنا أن نفترض أن عبد الله ينطق بلسانه. فكيف حلّ عبد الله الإشكال؟

عبد الله: لئن تكن زوجتي مذنبة بنسبة ٥٠ بالمئة فهي بريئة في الوقت نفسه بنسبة ٥٠ بالمئة!

مراد عبد القوي: وإذن؟

عبد الله: ولأني أحبها أكثر من الدنيا نفسها، ولأنه لا بديل عنها إلا الجنون أو الانتحار، فإني سأسلم باحتمال البراءة...

ولو سألنا نجيب محفوظ بعد هذا:

ـ وهل أنت سعيد؟

لأجابنا «بابتسامة لا تخلو من حزن» على لسان عبد الله نفسه:

ـ بنسبة لا تقل عن ٥٠ بالمئة!

حكاية بلا بداية ولا نهاية

كان كافياً أن يختار نجيب محفوظ اسم **حارة العشاق** عنواناً لقصته حتى يسارع نفر من النقاد إلى الافتراض بأنها إعادة تخطيط وتصميم مكثف لـ **أولاد حارتنا**. ولكن أكلما أتى نجيب محفوظ بذكر الحارة، توجب أن يطير الخيال بسرعة الصاروخ إلى مشروعه الكبير في **أولاد حارتنا**؟!

الحق أن المتتبع لأدب نجيب محفوظ لا يستطيع إلا أن يلاحظ أن الحارة هي من الثوابت الدائمة في قصصه ورواياته، مثلها مثل «الفندق» و«الخمارة» و«الخلاء»، الخ[٢٠].

وإذا لم يكن هناك مفر من الكلام عن إعادة تخطيط لـ «**أولاد حارتنا**»، فإننا نرى أن **حكاية بلا بداية ولا نهاية** لا **حارة العشاق** هي التي ينطبق عليها ذلك التقييم.

فـ **حارة العشاق** كما رأينا تطرح المشكلة الميتافيزيقية في كل عريها، في حين أن الأبعاد الاجتماعية لهذه المشكلة هي موضع اهتمام نجيب محفوظ الأول في **أولاد حارتنا** كما في **الطريق** و**الشحاذ**.

ولئن بدا العلم في **حارة العشاق** وكأنه عاجز عن تقديم حل إيجابي لكبرى المعضلات الميتافيزيقية، فإن هذا العجز لا ينتقص من قدره، ونجيب محفوظ

٢٠ ـ نأمل أن تتاح لنا في المستقبل إمكانية دراسة هذه الثوابت ومدلولاتها.

يخصه في قصصه الأخرى بالدور الإيجابي الأول[٢١]. فكما أن عرفة هو خليفة الأنبياء الثلاثة العظام، كذلك فإن العلم هو دين العصور الحديثة. ومن هنا على وجه التحديد كان توكيدنا بأن **حكاية بلا بداية ولا نهاية لا حارة العشاق هي** استمرار **أولاد حارتنا**.

وينبغي أن ننوه، باديء ذي بدء، بأن مفهوم العلم عند نجيب محفوظ ليس بذلك المفهوم الضيق الذي يقصر العلم على العلوم الطبيعية والرياضية الدقيقة، وهو أوسع حتى من المفهوم الذي يدرج في مقولة العلم العلوم الاجتماعية والإنسانية. إن العلم عند نجيب محفوظ يتسع ليشمل لا العمليات الرامية إلى تغيير الطبيعة فحسب، بل أيضاً العمليات الرامية إلى تغيير المجتمع. إنه علم وأيديولوجيا معاً. نيوتن وماركس معاً. التكنولوجيا والاشتراكية معاً.

وكذلك كان شأن الدين قبل أن يبزغ عصر العلم. فجبل ورفاعة وقاسم في **أولاد حارتنا** ما كانوا محض أنبياء، بل كانوا أيضاً رسل الاصلاح الاجتماعي. وعرفة ليس عالماً فحسب، بل هو أيضاً ثائر اجتماعي.

وما بين الدين والعلم استمرار لا انقطاع، حتى وإن كان أول العهد بينهما تصادماً وتناحراً. ألم تضجّ **حارة الجبلاوي** في باديء الأمر بالنبأ الذي يقول إن عرفة قد قتل الجبلاوي؟ ولكن ألم تعلم الحارة بعد ذلك أن الجبلاوي مات وهو راضٍ عن عرفة؟

إن **حكاية بلا بداية ولا نهاية هي** إعادة تخطيط لقصة **أولاد حارتنا**، ولكن من منظور مناقض. إنها تعيد هي الأخرى كتابة تاريخ البشرية، ولكن هذه المرة من وجهة نظر التفسير العلمي، لا الديني، للكون وللطبيعة وللتاريخ وللإنسان. والأنبياء في **حكاية بلا بداية ولا نهاية** ثلاثة كما في **أولاد حارتنا**. ولكنهم ليسوا أنبياء الكتب المقدسة، بل أنبياء عصر العلم، خلفاء عرفة.

---

٢١ ـ كما في قصة **الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين** على سبيل المثال. فـ «الفندق»، أي «الحارة»، أي كوكبنا الأرضي، المحاصر بالعنف والجوع والموت، لا أمل له بتفادي الإفلاس والانهيار إلا إذا استطاع الابن، الموفد للدراسة في الخارج، أن يفي بالوعد الذي قطعه على نفسه بأن يعيد بناء الفندق بلا تكاليف تذكر. هذا هو الوعد وهذا هو الأمل: **العلم**.

الشخصية الرئيسية الأولى في القصة هي شخصية الشيخ محمود الأكرم، آخر خلفاء الأكرم قطب الأسرة الأكرمية ومؤسس الطريقة الصوفية الأكرمية.

والقصة تنفتح على مريدي الأكرمية وهم ينشدون «على أنغام الناي ودقّ الدفوف وتحت البيارق»، متزاحمين حول ضريح «مولانا الأكرم»، وطائفين حول **البيت الكبير** الذي شاده مقاماً له ولذريته من الأكرمية.

وبالرغم من واقعية الوصف التي تكاد ههنا أيضاً أن تكون فوتوغرافية، فإن الأبعاد الرمزية لشخصية مولانا الأكرم تتضح من الأسطر الأولى. فقد وقف أحد المريدين يخطب بأهل الموكب:

«هنيئاً لأهل مصر. هنيئاً يا مصر. اختارك الأكرم مأوى ومستقراً لشخصه وذريته. هنيئاً لك يوم قصدك قادماً من المشارق. على قدميه جاء. يستأنس وحوش البراري. يخترق الجبال، يسير فوق الماء، يفجر العيون في الصخر. وهلّ على القاهرة السعيدة كالبدر. وتجول في أطراف متباعدة حتى استقر به المقام في هذه البقعة الطاهرة حيث يقوم مسجده وضريحه. هنيئاً يا مصر، هنيئاً يا حارتنا، حارة الأكرم وموطن ذريته ومريديه. منذ قرون خلت انبثق في هذا المكان نور ما زال يجذب إليه فراشات من طالبي الهداية والغفران، وترك لكم المسجد والبيت الكبير. البيت الكبير مركز الروح والنور والهدى تدور حوله كواكب الأكرمية ما بين سوريا والعراق وتركيا ولبنان وفلسطين والجزيرة والهند وفارس وتونس والجزائر ومراكش وطرابلس. بيت هو القلب الخفاق لعالم روحي شامل. يا سيدي الأكرم تحية وسلاماً. يا من جبت الأقطار كلها واخترت لمقامك هذا القطر، هذه العاصمة، هذه الحارة، هذا البيت. يا صانع الكرامات تحية وسلاماً».

إن هذا الدعاء، الذي أثبتناه بحرفه ـ على طوله ـ يقطع دابر كل شك، على الأقل للوهلة الأولى: فالأكرم هنا هو الإنسان الأول على الأرض، أدهم حارة الجبلاوي، آدم سفر التكوين. والعلاقة اللفظية بين أكرم وأدهم تكاد تكون صريحة سافرة.

ولكن رمزية الدعاء لا تقف عند هذه الحدود. ولو وقفت عندها، لكان من حقنا أن نبادر سراعاً إلى القول بأن نجيب محفوظ لا يفعل من شيء سوى أنه يكرر نفسه، ولا سيما أنه يردّد الاستعارة نفسها: **البيت الكبير**. والحال أن براعة

محفوظ في الترميز والتورية تكمن في ذلك على وجه التحديد: في إيهامنا بأنه يكرر نفسه ليس إلا. ففي الوقت الذي تذهب فيه أفهامنا، على ضوء تجربتنا مع **أولاد حارتنا**، إلى أن نجيب محفوظ على وشك أن يعيد للمرة الثانية قراءة سفر التكوين من منظور الموروث الديني، تكون الرمزية المزدوجة[٢٢] قد أرست المداميك لإعادة نظر جذرية وجريئة في التصور الديني للتاريخ - وفي سفر التكوين على وجه الخصوص - كما أورثتنا إياه الكتب المقدسة.

إن صورة آدم - أو أدهم - هي أول ما يحضر إلى ذهننا بفعل التشابه اللفظي مع اسم الأكرم، وبحكم المأثور المتكون عنه: «على قدميه جاء. يستأنس وحوش البراري. يخترق الجبال، يسير فوق الماء، يفجر العيون من الصخر». ولكن سرعان ما يحضر أيضاً إلى الذهن سؤال: إذا كان الأكرم هو فعلاً آدم، فهل آدم هو فعلاً، وكما ينص التصور الديني للعالم، الإنسان الأول على الأرض؟

وإذا كان آدم قد اختار حقاً الأرض مقاماً، فهل فعل ذلك لأنها حقاً، وكما ينص التصور الديني للعالم، مركز الكون؟

قبل الشروع بأي تحليل، لا بد أن نأخذ بعين الاعتبار الواقعة التالية: فكما أن مهابة التراث الديني هي التي ألجأت نجيب محفوظ في **أولاد حارتنا** إلى ترجمة لغة الدين والروح إلى لغة دنيا وعلم، كذلك فإن جرأة مشروعه في **حكاية بلا بداية ولا نهاية** - وهو طي صفحة التصور الديني للعالم وتكريس التصور العلمي للعالم بديلاً له ووريثاً - هي التي تلجئه إلى سلوك النهج عينه ولكن بالاتجاه المعاكس: فهنا تنقلب لغة علم الطبيعة والفلك والجغرافيا والأنطروبولوجيا إلى لغة روحية مشبعة بالمدلولات الدينية. فحين يقول الدعاء عن **البيت الكبير**، مثلاً، إنه «مركز الروح والنور والهدى» وإنه «القلب الخفاق لعالم روحي شامل»، فلا بد أن نستشف وراء الرمز رمزاً، وخلف التورية تورية، وأن نقرأ الكلمات قراءة مزدوجة، قافزين باستمرار من لغة إلى أخرى. وبتعبير آخر، لا بد أن نقوم بعملية ترجمة. فبموجب التصور الديني للعالم،

---

٢٢ - أو المتناضدة أو المتراكمة: فالرمز بدلاً من أن يحيلنا إلى واقع ما، يرجعنا إلى رمز آخر هو له بمثابة الحامل.

كانت الأرض هي مركز الكون، وكان كل ما عداها من الأجرام السماوية والكواكب الأخرى تابعاً لها، يدور من حولها. وفي الوقت الذي يرمز فيه **البيت الكبير** إلى الأرض، فإن وصفه بأنه «مركز النور» لا يعود يحتاج إلى تأويل رمزي. فنحن فقط أمام كناية، وأمام كناية مماثلة عند وصفه بأنه «قلب خفاق». فمركزية القلب بالنسبة إلى الجسم تكني عن مركزية الأرض بالنسبة إلى الكون. أما وصف العالم، الذي يقوم له **البيت الكبير** مقام القلب الخفاق، بأنه «عالم روحي شامل»، فلا يجوز أن يضلّنا عن سواء السبيل. إذ حسبنا أن نترجم «روحي» إلى «مادي» ـ والطباق صيغة من صيغ التورية ـ حتى يستقيم المعنى المجازي من دون أن يختل أصلاً المعنى الحقيقي. فـ «العالم الشامل» الذي يتحدث عنه الدعاء يصح وصفه بأنه «مادي» لأن المقصود به فعلاً هو العالم، أي الكون، كما يصح وصفه بأنه «روحي» لأن جملة الأفكار المرتبطة بالتصور الديني للعالم تشكل بالفعل «عالماً شاملاً».

وباعتماد منهج القراءة المزدوجة، تأخذ معنى مغايراً تماماً الجملة التي تتحدث عن مدى الانتشار الجغرافي للطريقة الصوفية الأكرمية: «البيت الكبير، مركز الروح والنور والهدى، تدور حوله كواكب الأكرمية ما بين سوريا والعراق وتركيا ولبنان وفلسطين والجزيرة....». فـ «النور» هنا له معنى فيزيائي بحت وإن غير مباشر، مع أن وقوعه بين لفظتي «الروح... والهدى» يعطيه معنى دينياً مباشراً. وكذلك شأن تعبير «كواكب الأكرمية». فـ «الكواكب» هنا، وخلافاً لما يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، هي فعلاً وحقاً كواكب وأجرام سماوية. وفي هذه الحال، فإن أسماء البلدان كسوريا والعراق وتركيا، الخ، تمسي مجرد كنايات عن الشمس وسهيل ونجم القطب والمريخ والثريا والمشتري، الخ.

إنها، كما نرى، طريقة ملتوية للغاية في التعبير عن نظرية مركزية الأرض للكون كما كان يتبناها التصور الديني للعالم. وهذا التعقيد والتداخل والتراكب في الرموز والتوريات والكنايات وما يمكن أن نسميه بلا مبالغة بـ «المقالب» المجازية لا يدع مجالاً للشك في أن المهمة التي يأخذها نجيب محفوظ على عاتقه في **حكاية بلا بداية ولا نهاية** شائكة للغاية، وفي أن السؤال الذي يطرحه ـ ويجد له الحل ـ

في هذه القصة هو في منتهى الجرأة والخطورة ويمس مساً مباشراً نقطة حرجة وحساسة في الإشكالية اللاهوتية لمؤلف **أولاد حارتنا** ومهندسها: هل الله رهين التصور الديني للعالم؟ وهل انهيار هذا التصور في العصور الحديثة يعني نهاية الله؟

إن مجرد طرح سؤال بهذه الخطورة كان لا بد أن يترجم، على صعيد الإخراج الدرامي، بتصوير «حارة الأكرم» وهي في وضع أزمة عاصفة. وبالفعل، إن الحارة، ومعها الأسرة والطريقة الأكرمية، تعيش لحظة مواجهة تاريخية بين الشيخ محمود الأكرم، آخر خلفاء الأكرم والأمين على تقاليد الأسرة الأكرمية، وبين الفتى علي عويس، زعيم الجيل الجديد الذي يحب «الحقيقة أكثر من أي شيء آخر في الوجود».

ولا تكاد تكون بنا حاجة إلى أن نقول إن المواجهة بين الشيخ محمود الأكرم والفتى علي عويس تحمل جميع قَسَمات المواجهة التاريخية بين الدين والعلم. فالشيخ محمود، ومعه التصور الديني للعالم، هو الذي يقف في قفص الاتهام، بينما يعتلي علي عويس، ومن ورائه التصور العلمي للعالم، منبر الادعاء. وليس من قبيل الصدفة بالطبع أن يكون علي عويس **فتى**، ومحمود الأكرم **شيخاً**. فهذا الأخير هو بالفعل شيخ طريقة، وهو مجازاً شيخ دين. وهو أخيراً شيخ بالمعنى الحرفي للكلمة. فالتصور الديني للعالم قد دبت فيه الشيخوخة، وفقد القدرة ـ مثله مثل الشرايين حين تصاب بالتيبس ـ على الاستجابة لمتطلبات العصر الذي لا سنّة له غير التغير[٢٣].

---

٢٣ ـ «قال علي عويس:

ـ الدنيا تتغير بلا توقف ولا رحمة يا مولانا.

فردّ عليه محمود الأكرم:

ـ ولكن الحقائق باقية خالدة.

ـ التغير هو الشيء الوحيد الخالد يا مولانا!

ـ التغير؟

ـ التغير في كل يوم، في كل ساعة، في كل لحظة.

ـ أراك تتعلق بظاهر كاذب خداع.

ـ معذرة يا سيدي، فالظاهر الكاذب هو الجمود».

وقد أخذت المواجهة بين ممثلي كلا التصورين شكل نشرة سرية كتبها «اللئام» من أبناء الجيل الجديد «ببغداد حقد أسود» ووزعوها على نطاق واسع على «جميع من يعرف القراءة» في حارة الأكرمية؛ نشرة تحمل كعنوان «ماذا تعرف عن الأكرمية»، حكم عليها الشيخ محمود بأنها محض افتراءات غرضها التشهير به وبالمريدين وبالأسرة الأكرمية، ولكن مؤلفيها وضعوا لها، «كما يليق بالكتب العلمية»، مقدمة نفوا فيها أن يكون غرضهم التشهير والابتزاز وقالوا بالحرف الواحد: «الحقيقة هي الحقيقة، لا تحتاج إلى أسباب تبرر نشرها على الناس، علينا أن نتقبلها دون تحريف وبشساعة صدر تليق بالبشر وإن تغير أسلوب حياتنا ليتوافق معها، فنحن لا ننشرها بقصد الإساءة إلى أحد ولكن إيثاراً للحق ونشداناً للخير». وقد قسم «الأوغاد» النشرة إلى ثلاثة أبواب: الباب الأول عن **البيت الكبير** زعموا فيه أنه «ما هو إلا فرع من فروع لا حصر لها من بيوت الطريقة، لا أنه الأصل الذي انبثق منه النور»، والباب الثاني عن «الأكرم صاحب الطريقة الأول» أنكروا فيه أن يكون «الأكرم جاء مصر بين يدي سلسلة من الكرامات» وادعوا أنه جاءها «هارباً عقب ارتكاب جريمة شنعاء» وأن «اسمه الذي عرف به هنا وهو الأكرم محوَّر عما شُهر به في الخارج وهو المجرم»، والباب الثالث عن «السلوك في الأسرة الأكرمية» ضمّنوه، على حد ما يتخيّل الشيخ محمود الأكرم، «أكاذيب» تتلذذ «بتمزيق الأعراض» وتنمّ عن «دعارة» القائلين بها و«سفالتهم» و«مجونهم» و«انحرافهم» الجنسي.

وكما أن رد الفعل الأول للدين في مواجهته الحقائق التي راح العلم الفتيّ يزيح النقاب عنها تباعاً كان رد فعل عنف واستعداء لسلطان التقاليد وآلة الدولة على العلماء (ومصير جيوردانو برونو ـ الذي كاد أن يشاركه فيه كوبرنيكس ـ لا يحتاج إلى تذكير)، كذلك ما كاد الشيخ محمود ينتهي من قراءة النشرة حتى رماها أرضاً وانتتر واقفاً وعيناه تقدحان شرراً: ـ فلتتوقف الأرض عن الدوران أو فلتدر في عكس اتجاهها.

أجل، لن يكون هناك من ردّ، كما حدث حقاً في التاريخ، إلا محاكم التفتيش:

ـ الهذيان لغة دارجة، درجة الحرارة الطبيعية هي درجة الموت، التاريخ قتل غيلة، المسك سم زعاف.

ولكن الشيخ عمار، الساعد الأيمن للشيخ محمود و«الثعلب الماكر»، يأخذ على عاتقه أن يمثل دور الحكيم:

ـ الحكمة. الحكمة. لنتلقَ الضربة بعقل ولندبّر بعقل آخر.

فثمة رجل في هذا المأزق لا غنى عنه: الشيخ تغلب الصناديقي. فهو إمام عظيم من أئمة الطريقة، منظّر كبير من منظّريها، ولن يتردد في الدفاع عنها بعلمه الغزير.

ولكن هل الطريقة هي المهددة فعلاً حتى يدافع عنها؟ أم أن الأعاصير لا تهدد إلا بأن تقتلع أئمتها الذين خانوا رسالتها والذين أنساهم رغد القصور أن «الحياة في الحارة معاناة أليمة»؟

وهل النشرة هي التي تهدد حقاً بتقويض الطريقة؟ أم أن الطريقة تقوضت أصلاً على أيدي سدنتها؟

والشيخ تغلب الصناديقي، «رجل القلم ومؤلف أشعار الأكرمية وفلسفتها والعالم بأسرارها»، قد آلى على نفسه، منذ أن هجر **البيت الكبير** وقطع أسبابه بالمتسلطين عليه، ألا يجهر بغير الحقيقة مهما تكن مرّة. والحقيقة المرّة أن «الطريقة لم يعد لها أهل، ولم يبق منها إلا الأغاني والأذكار والنذور والعمارات!». والحقيقة المرة أن الشيخ محمود لم يستدعه للدفاع عن روح الطريقة وجوهرها، بل عن طقوسها وامتيازاته:

ـ أنت لم تذكرني إلا حين هبت الأعاصير على مجدك!

ـ بل على الطريقة يا شيخ تغلب...

ـ الطريقة؟... لقد تقوضت على يديك.

إن الصورة المشرقة التي يرسمها نجيب محفوظ للشيخ تغلب الصناديقي تطابق صورة **المثقف العضوي** كما يحدده أنطونيو غرامشي. وهذه الصورة تسترعي الانتباه من خلال تنافرها الصارخ مع صورة الشيخ عمار. ففي حين أن هذا

الأخير يمثل **المثقف التقليدي** الذي ربط مصيره بمصير طبقات زائلة[٢٤] ووضع علمه وقلمه في خدمتها ولم يتنكب عن تزوير الحقيقة بالذات لصون مصالح تلك الطبقات[٢٥]، نجد أن الشيخ تغلب الصناديقي بصفته مثقفاً عضوياً، أي أصيل الانتماء إلى الحارة و«مهاجراً» في الوقت نفسه عن طبقتها الحاكمة الآفلة، قد جعل همّه الوحيد الدفاع عن مصالح الحقيقة حتى ولو اضطره ذلك إلى سلوك سبيل المنفى[٢٦].

لقد استقدم الشيخ محمود الأكرم الشيخ تغلب الصناديقي كآخر سهم في الجعبة على أمل أن يتصدى لـ «الرياح المليئة بالأوبئة التي انقضّت على الطريقة تروم اقتلاعها من جذورها المقدسة». ولكن الشيخ تغلب يفاجئه بحقيقة مُرّة جديدة:

قال الشيخ محمود:

ـ أقرأت نفثات الأبالسة المدسوسة في النشرة؟

فهزّ العجوز رأسه وقال:

ـ تريد أن أردّ عليها؟

ـ هذا ما أطالبك به...

ـ لا ردّ عندي عليها!

ـ ماذا؟

---

٢٤ ـ علماً بأن نجيب محفوظ يتحدث عن صراع «أجيال» لا «طبقات».

٢٥ ـ يقول الشيخ محمود للشيخ عمار، وهو يستنفره ـ وعلمه وقلمه ـ للدفاع عن المواقع المهددة للطريقة: «إنك ثعلب ماكر، وإني لفي حاجة إلى كل نقطة مكر في صدرك... إليّ بجميع الشياطين التي تقيم في هذا البيت واستعر من تستطيع من شياطين الحي كله، كفاك خداعاً بالفضائل الكاذبة، واستخرج من قبور قلبك الرذائل الرائعة المخلوقة أصلاً للكفاح والنصر».

٢٦ ـ يقول الشيخ محمود للشيخ تغلب:

ـ قاطعتنا ونبذت عشرتنا يا شيخ تغلب.

فيجيبه:

ـ ذلك أني أضنّ بوقتي على غير الاجتهاد.

ندّت عن الشيخ محمود صرخة توجُّع وقطَّب غاضباً، ولكن الآخر قال بهدوء:

ـ ليس عندي ما أردّ به عليها!

ـ ماذا تعني يا شيخ تغلب؟

ـ أعني ما قلت حرفياً.

ـ أتعني أن ما جاء بها حق؟

ـ أجل يا مولاي!

ولم تكن هذه المفاجأة الوحيدة في جعبة الشيخ تغلب ولا الأرهب وقعاً. فالقنبلة الحقيقية ستنفجر حين سيعلن أن الذين حرروا النشرة «لم يختلقوا أكاذيب ولكنهم عرفوا السبيل إلى مخطوطات قديمة بدار الكتب»، وأن هذه المخطوطات قد «وضعها مريدون من أصدق المريدين القدامى». وهؤلاء المريدون الصادقون القدامى ثلاثة: الشيخ أبو كبير «وقد عكف على دراسة بيوت الأكرمية»، والشيخ الدرملي «وكان حجة في معرفة رجال الأكرمية»، والشيخ أبو العلاء وكان اختصاصياً في «سلوك رجال الأسرة الأكرمية» وقد أولع بوجه خاص بـ «تاريخ أهواء القلوب».

ماذا كانت «نظريات» هؤلاء المريدين القدامى الثلاثة المحفوظة في «مخطوطات قديمة بدار الكتب»؟

أولهم، الشيخ أبو كبير، نفى، كما ورد في النشرة، أن يكون البيت الأكرمي هو «الأصل والمركز» و«الأصل الذي انبثق منه النور»، لكن عنايته «بدراسة الأكرمية» قادته إلى التجوال في «الشام وشمال أفريقيا وإيران والهند» ثم «قرر الحقيقة التي لا ضير منها وهي أن البيت الكبير ما هو إلا مقام أنشأه الأكرم، بيت من مئات البيوت التي سبقته إلى الطريقة، بل هو آخر بيت وصل إليه النور والهدى».

وحين احتدّ الشيخ محمود وقال حانقاً:

ـ هذيان ما يقول، وجدي هو مؤسس الطريقة وبيته هو الأصل والمركز.

أجابه الشيخ تغلب بهدوء العلماء:

ـ إنك غاضب للكبرياء لا للطريقة... لم يقصد الحطّ من بيتكم، كلا... وكم صادف في تجواله من بيوت ظن أصحابها أنهم الأصل والمركز... ولكنك تعاني لأنك لم توجه إلى الطريق قلبك الذي لم يشغله إلا الجاه. جاه وريث البيت الكبير.

ـ ودّ أن نضيع في زحمة لانهائية!

ـ النور لا يضيع أبداً ولا يفنى...

قطب الشيخ محمود وقال:

ـ سوف يحتاج الناس لرؤيتنا إلى مجهر كبير!

ـ المهم أن يروا شيئاً يستحق الرؤية...

إن هذا الحوار، المشحون إلى درجة التوتر المطلق بالرموز الدينية على الطريقة الصوفية، قابل للترجمة الفورية إلى لغة مادية وعلمية خالصة إذا ما استطعنا أن ندرك أن كوبرنيكس بلحمه وعظمه هو الذي يختفي وراء شخصية الشيخ أبو كبير. فكوبرنيكس، بنظريته عن دوران الأرض حول الشمس، كان أول من دحض نظرية مركزية الأرض للكون، وهي النظرية التي كانت تقول إن الأرض ثابتة، وإنها مركز الكون، وإن الشمس والقمر والكواكب والنجوم هي التي تدور من حولها. وقد كانت هذه النظرية تحظى بتأييد التصور الديني للعالم لتوافقها مع ما جاء في سفر التكوين عن خلق السماوات والأرض، ولإيلائها الأرض مكانة متميزة في الكون هي عين تلك التي اختصها بها الله في قصة خلق العالم. علماً بأن قصة هذا الخلق قد أعيد وضعها موضع تساؤل ونفي جذري منذ أن أثبت العلم ما بعد الكوبرنيكي أن الأرض ـ والمنظومة الشمسية التي تنتمي إليها ـ قد تكون آخر، وليس أول ما تخلّق من الكون على نحو ما تفترض الرواية الدينية، فضلاً عن أن كل منظومة من المنظومات الشمسية اللامتناهية عدداً لها بدورها سماؤها وأرضها وكواكبها دونما وجود لمركز أوحد، هذا إذا كان لهذه الكلمة من معنى أصلاً. وهذا ما تشير إليه نشرة «الأوغاد» كنائياً بتوكيدها في بابها

الأول أن البيت الكبير «ما هو إلا فرع من فروع لا حصر لها من بيوت الطريقة، لا أنه الأصل الأول».

أما ثاني المريدين الصادقين القدامى، الشيخ الدرملي، فلا يصعب علينا أن نكتشف تحت جبته وعمامته تشارلز داروين، واضع النظرية العلمية ـ والثورية ـ عن أصل الإنسان (الأكرم القطب الأول، ومؤسس الأسرة الأكرمية).

يهتف الشيخ محمود وقد «تلقى الطعنة في صميم قلبه»:

ـ يا للفظاعة يا شيخ تغلب، ألم تعد تؤمن بأن الأكرم جاء مصر بين يدي سلسلة من الكرامات؟ أتصدق أن القطب الأعظم جاء مصر هارباً عقب ارتكاب جريمة شنعاء؟ وأن اسمه الذي عرف به هنا، وهو الأكرم، مُحوَّر عما شُهر به في الخارج وهو المجرم؟ وأنه جاء الحارة أشعث أغبر عاري الجسد لا يختلف شيئاً عن الحيوان الأعجم؟ أتصدق ذلك عن مولاك الأكرم؟

فيتمتم الشيخ تغلب الصناديقي بهدوء العلماء:

ـ ما أجمل الهدى بعد الضلال، ما أجمل الاستقرار بعد التشرد، ما أجمل الجلال بعد البهيمية، إنه مولاي الأكرم الذي بلغ بجِدِّه المراد وكفى!

هنا أيضاً تردّنا اللغة الصوفية، المشحونة والمتوترة، إلى لغة الوقائع العلمية الموضوعية والباردة. فخلافاً للتصور الديني عن قصة خلق الإنسان في سياق من المعجزات الكبرى (سلسلة من الكرامات)، نفى داروين أن يكون الإنسان قد رأى النور مكتملاً: فهو على العكس قد مرّ بمختلف الأطوار الحيوانية، ولم يكتمل قواماً وجسماً وعقلاً إلا بعد ملايين لامتناهية من سنيّ التطور. والإنسان الأول، الذي يحلو للتصور الديني عن العالم أن يؤكد أنه خلق على صورة الله، لم يكن في الحقيقة إلا إنساناً بدائياً («أشعث أغبر عاري الجسد») أقرب إلى الحيوان منه إلى الإنسان المعروف لدينا اليوم («لا يختلف شيئاً عن الحيوان الأعجم»)!. بل إن اسمه بالذات يشير إلى «وضاعة» أصله الحيواني (**فالإنسان لفظاً قرين الحيوان**، وكذلك الأكرم = المجرم). وإذا كان ثمة من معجزة حقيقية، فليست أن يكون الإنسان قد حقق ما حققه وهو مكتمل الخلق والتكوين جسمياً

وعقلياً، وإنما أن يكون قد حقق ما حققه بالرغم من أن أصله قرد («ما أجمل الهدى والاستقرار والجلال بعد الضلال والتشرد والبهيمية»[٢٧]!).

وما يقال عن الإنسان يصح أن يقال عن الأرض. فليست المعجزة أن تكون هي «الأصل والمركز»، وإنما أن تكون، رغم ضياعها في زحمة الكون اللانهائية التي لا ترى معها إلا بالمجهر، قد تميزت وتفردت وصار لديها «شيء يستحق الرؤية» بفضل كفاح البشر من سكانها وجهودهم المتواصلة في سبيل المزيد من التطور على الدوام. أجل، ذلك هو السر والمعجزة والموضوع الحقيقي للكبرياء!

ويبقى الشيخ أبو العلاء الذي إليه «يرجع ما ورد في النشرة» عن «السلوك في الأسرة الأكرمية». وحين يقدح به الشيخ محمود على أنه «داعر ماجن سافل»، وأن «كلماته تقطع بأنه قواد أو منحرف»، وأنه في حقيقته «وحش يتلذذ بتمزيق الأعراض»، وعلى وجه التحديد أعراض الأسرة الأكرمية التي هي «أسرة طاهرة مقدسة»، فإن رائحة الجنس التي تفوح من هذه الأوصاف والشتائم تقطع، بما لا يدع مجالاً للشك، بأن ثالث المريدين الصادقين القدامى، الشيخ أبو العلاء، ما هو إلا إهاب تنكري لسيغموند فرويد. ولئن يكن أنصار التصور الديني للعالم وللإنسان قد ثارت ثائرتهم في حينه على فرويد ورأوا في نظرياته عن الجنس افتئاتاً على الإنسان وتلويثاً للطبيعة «الطاهرة» و«المقدسة» التي جبله الله عليها باعتباره «صورة» عنه، فليس أسهل من الرد على هؤلاء المشنعين على فرويد بمثل ما ردّ به الشيخ تغلب على الشيخ محمود:

ـ كان يؤمن بأن الطريقة حب خالص فتابع الحب في جميع أحواله! كان الحب همه الأول والأخير، وآمن بأن في قلب كل إنسان بذرة حب إلهية، مهما يكن من مساراتها فهي تتجه في النهاية إلى الحبيب الأوحد!

أجل، ليس المطلوب إلا أن نضع كلمة «الحب» بدل كلمة «الجنس»، حتى

---

٢٧ ـ على هذه المعجزة كان نجيب محفوظ قد ختم روايته **ثرثرة فوق النيل**:

«أصل المتاعب مهارة قرد. هبط من جنة القرود إلى أرض الغابة، فقبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد، وتقدم في حذر وهو يمد بصره إلى طريق لا نهاية له».

يتحول فرويد من «قوّاد منحرف» إلى «مريد صادق» حرر الأسرة الأكرمية من عقدة الإثم والدنس والخطيئة الأولى!

بديهي أن مشهد كوبرنيكس وداروين وفرويد، وقد أُلبسوا عمائم الصوفية وأُنطِقوا بلغتها وسُموا بأسماء مريديها، مشهد لا يخلو من جرأة وإقدام على صعيد الترميز بالذات. فالصوفية في الأساس، وبصفة عامة، مذهب دعة وعطالة وعدم حركة، بينما كانت مذاهب لامركزية الأرض للكون ونظرية النشوء والارتقاء وفرضية مبدأ اللذة واللاشعور مذاهب ثورية إلى حد كبير قوبلت، بادئ الأمر على الأقل، بالعداء والرفض والإدانة من قبل السلطات الكنسية والأزهرية في مغارب الأرض كما في مشارقها.

ولكن بالنظر إلى أن الصوفية تراث شرقي في المقام الأول، فإن جرأة نجيب محفوظ الرمزية في **حكاية بلا بداية ولا نهاية** تنطوي على ناحية إيجابية أكيدة. ففي الشرق الراهن، الذي لا يسمح بتسلل المذاهب الثورية الجذرية إلا مثلّمة، لا يمكن أيضاً أن تدور المعارك المناوئة للتصور الديني للعالم إلا مخففة الوقع. وبفضل الصوفية ولغتها واصطلاحاتها أمكن لنجيب محفوظ أن يحيي في **حكاية بلا بداية ولا نهاية** حفلة تنكرية كبرى، بريئة في الظاهر، وثورية (أو «داعرة» بلغة الشيخ محمود) من تحت الثياب.

وقد يكون من حقنا أن نعترض بأن **حكاية بلا بداية ولا نهاية**، مثلها مثل أي حفلة تنكرية أخرى، لا يمكن أن يتمتع برقصاتها وأن يفهم لغتها سوى نخبة مصطفاة. وهذه بالأساس ضريبة كل رمزية. ولكن التفسير الأخير للرمزية ينبغي البحث عنه على صعيد العلاقات الاجتماعية. فالرمزية هي اللغة التي تفرض نفسها في مجتمع لا يجرؤ بعد على التعامل مع الحقائق بعريها الثوري. وخلافاً لما يفترضه بليخانوف[٢٨]، فإن الرمزية ليست على الدوام شهادة على فقر حال الفن، بل قد تكون أيضاً شهادة على فقر حال المجتمع. وعلى وجه التحديد لأن الرمزية تقود إلى مملكة التجريد وتقضي على الصور الفنية بالشحوب وفاقة الدم،

٢٨ ـ جورج بليخانوف: **الفن والتصور المادي للتاريخ**، ترجمة ج. طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٧، ص ١٧٥.

فإنه من الواجب أن نفهم أن الفنان قد لا يركب مركبها الوعر إلا مكرهاً وعلى حساب فنه بالذات. بالطبع، ليس هذا قانوناً عاماً، لكن في مثال نجيب محفوظ تبدو لنا الرمزية، وتحديداً في الأعمال الفنية التي تتمحور حول علاقة الإنسان بالله (وكذلك الفرد بالدولة)، وكأنها البديل الفقير ولكن الإلزامي لفن واقعي فائق الغنى.

ثورية كوبرنيكس وداروين وفرويد هي إذاً ثورية مثلّمة ومخفّفة الوقع، وهذا على وجه التحديد من حيث أنهم لا يؤدون أدوارهم إلا تحت الأسماء المستعارة للشيوخ أبي كبير والدرملي وأبي العلاء. غير أن ما يخسره نجيب محفوظ في ميزان الشكل، يعرف كيف يعوّض عنه في ميزان المضمون. فعلي عويس، تلميذ المريدين الثلاثة ومتابعهم، لا يريد أن يغير تصور العالم فحسب، بل نفسه كذلك. وهو بذلك يثبت أنه تلميذ مجتهد لماركس أيضاً، وان لم يأت له ذكر أو تلميح في القصة. ولهذا بالتحديد تبدو لغة علي عويس[٢٩]، بالرغم من مقدماتها النظرية الرمزية، ثورية حادة، بل مدبية، في استنتاجاتها العملية الواقعية. فالوفد الذي يذهب برئاسته لمقابلة ـ أو بالأحرى لمواجهة ـ الشيخ محمود، يتقدم بمطالب تتعلق بالموقف من الإنسان والمجتمع، وليس من الطبيعة وأصل الكون فحسب. وبعبارة أخرى، إن مرافعة علي عويس تأخذ شكل إدانة لا للخرافات فحسب، بل كذلك للظلم الاجتماعي والطبقي.

فقد قدم وفد الشبان على الشيخ محمود وهم في ثياب «لا يخفى على عين قدمها». وقد كان مشهدهم في قصره ينطق «بحدّة التناقض بين رثاثتهم وفخامة الجدران المحلاة بالأبسطة المزركشة والحصُر الملونة وزينة الأرابيسك، والسقف الأبيض العالي تتدلى من وسطه النجفة البرونزية، ومن أركانه الفوانيس الأندلسية». ومع أنهم قدّموا أنفسهم على أنهم مجرد «طلاب حقيقة»، إلا أنهم وضعوا في رأس مطالبهم التغيير الاجتماعي.

سألهم الشيخ محمود:

٢٩ ـ وليس من قبيل الصدفة بالطبع أن يكون من أصل وضيع فقير وابناً لسائق عربة كارو.

- ماذا تأخذون على طريقتنا؟

فقال أحدهم:

- الحياة في حارتنا معاناة أليمة..

وقال آخر:

- إنها صحراء مخيفة مليئة بالأكاذيب..

وقال علي عويس:

- صغار المريدين، وهم الكثرة الغالبة، حفاة خانعون..

فقال الشيخ بعجلة:

- إنهم راضون، والرضا مطلب روحي مضنون به على غير أهله.

- إنهم لا يملكون حيال قوّتكم إلا الرضا وإلا ماتوا جوعاً، ولكن لا شك أنهم يمرون حيارى بهذا البيت الكبير الغارق في الرفاهية...

قال الشيخ بحدّة لأول مرة:

- بيت آبائي وأجدادي مذ أقامه القطب الأول.

فقال الشاب بجرأة جنونية:

- أقيم بأموال المريدين كسائر العمارات الشاهقة في وسط المدينة..

فتمتم الشيخ ممتعضاً:

- ترى ماذا يرجى مني؟

فقال علي عويس:

- أن تمزق ستار الأكاذيب الذي يغشى حارتنا.

- الأكاذيب؟!.

- كالتناقض بين شعار الزهد والممارسة الفعلية للتسلط واقتناء العمارات الشاهقة!

وقال آخر:

ـ والكفّ عن التغني بالخرافات.

ـ الخرافات؟!.

فقال علي عويس:

ـ معذرة عن صراحتنا ولكننا بتنا نكره الكذب حتى الموت.

الصراع إذاً صراع مصالح بقدر ما هو صراع مبادئ. بل إنه بالنسبة إلى الشيخ محمود صراع مصالح قبل أن يكون صراع مبادئ. فهو يلخص للشيخ عمار مطالب علي عويس وجماعته بجملة واحدة:

ـ يريدون سلب أموالنا والقضاء على نفوذنا وإهدار قيمنا!

والواقع أن حرصه على «القيم» إنما هو مستمد من حرصه على «الامتيازات» المتكدسة له بحماية تلك القيم. وهذا ما تجاهره به معلمة المدرسة زينب، شقيقة علي عويس، بعبارة صريحة لا تحتمل تأويلين:

ـ لم يغضبك كُفره المزعوم ولكن أغضبك رأيه في عماراتك الشاهقة في وسط المدينة...

ومع أن الشيخ محمود يحاول في البدء أن ينفي أن يكون الأمر كذلك، متخذاً من أيديولوجيا الزهد ستاراً لتمويه واقع الغنى الفاحش، مؤكداً أن «أتفه ما في الحياة زينة المال الكاذبة وما يتبعها من شهوات»، إلا أنه لا يلبث أن يقرّ، حينما ضُيّق عليه الخناق، بأن «ليست المسألة محض عبادة للحقيقة، ولكنها ذات عواقب محتومة، فلا ضمان للنذور بعد الأخذ بها (بالحقيقة)، وسرعان ما ترتفع الأصوات مطالبة إيانا بالأموال المكدسة وريع العمارات!».

وبديهي أن هذه «العمارات الشاهقة»، التي يتردد ذكرها مراراً وتكراراً، قابلة هي الأخرى للتأويل الرمزي: فهي قد تعني فعلاً «عمارات شاهقة» كإشارة إلى أن معظم رجال الدين عاشوا في جميع عصور التاريخ ـ رغم كل دعاوى الزهد والتجرد ـ عيشة قصور أكثر منها عيشة أكواخ، ولكنها قد تشير أيضاً إلى البذخ المنقطع النظير الذي شيدت به أماكن العبادة من كنائس وبيع وجوامع، مع أن المريدين (المؤمنين) المترددين عليها «وهم الكثرة الغالبة، حفاة خانعون».

إذاً، وما دامت «الحياة في الحارة معاناة أليمة»، فإن البذخ في بيوت الله ومن قبل رجال الله على حد سواء أمر غير مقبول، ولن تكون له من عاقبة غير تقوُّض الطريقة وانفصال أهلها عنها.

ولقد قالها الشيخ تغلب الصناديقي بصراحة وصدق ومحبة للشيخ محمود:

ـ معذرة يا بني فإني لا أنطق إلا عن صدق، لو أنك مارست حياة الطريق الشاقة الطاهرة لما تعرض لك أحد بسوء أو لما باليت بما يتعرضون لك به.

الشيخ محمود يقف إذاً أمام خيارين لا ثالث لهما: «فإما الدعارة وإما القداسة». ذلك أن مهمة رجال الدين، وعلى الأخص بعد أن ناب عنه العلم في تفسير حقائق الوجود، لا يمكن أن تكون سوى «مهمة قديس». فالقديس هو وحده الذي «لا يكترث للأوحال». أما الإصرار على «الدعارة»، أي على تكديس الأموال وجباية ريع العمارات الشاهقة والانشغال بأطايب الدنيا عن «الطريق» و«الاجتهاد»، فهذا يعني الانتحار، بل ما هو أكثر من الانتحار: تمكين «جيل الأبالسة المتمردين»، أي العلم والعلماء وجماعة علي عويس، من تصوير القيّمين على «الطريقة» بصورة «النفايات السامة التي يجب التخلص منها بأسرع ما يمكن صوناً للصحة العامة».

هل هذا معناه أن العلم يملك، لمجرد أنه علم، مناعة مطلقة ضد الانحراف عن «الطريق»، وأنه بمنجى نهائي من نفس المآخذ التي يأخذها على الدين ورجاله؟ الحق أن نجيب محفوظ يطلق هنا صيحة تحذير، ولو جانبية. يطلقها بلسان الشيخ تغلب الصناديقي الذي يلخص على النحو التالي الحوار الذي دار بينه وبين علي عويس وجماعته:

ـ لقد زاروني، حدثوني عن العلم الذي يؤمنون به فحدثتهم عن العلم الذي أؤمن به، تبادلنا الاحترام طيلة الوقت، قلت إن العالِم من رجال الله إلا إذا أراد أن يكون من رجال الشيطان، قالوا ليس من أهل الطريق من يلج بالفسق والجشع، فقلت ولا من العلماء من يهب قدراته للدمار!

نقول إنها صيحة تحذير **جانبية** لأن المحاكمة التي تجرى في **حكاية بلا بداية**

ولا نهاية إنما هي في الأساس محاكمة الشيخ محمود، ومن ورائه التصور الديني للعالم، لا محاكمة على عويس والتصور الذي يمثله. وبديهي أن إشكالية الله عند نجيب محفوظ كما تقدم تحليلها لا تسمح لنا بأن نتوقع أن تتمخض تلك المحاكمة عن قرار إدانة لا استئناف فيه. فما يحلم به نجيب محفوظ وما يخطط له ليس أن يلقى الدين مصرعه على يد العلم، بل أن يصل معه إلى نقطة تفاهم لما فيه خير «الحارة»، وانطلاقاً من أن العلم بالذات «ما هو إلا لغة إيمان جديدة».

لقد أبى الشيخ محمود في البدء أن يقارع الحجة بالحجة، ولجأ، كما لجأ من قبله الدين، إلى محاكم التفتيش. بل إنه همَّ في إحدى اللحظات أن يأمر بقتل علي عويس، لولا أن زينب، شقيقة هذا الأخير، تدخلت في اللحظة الدراماتيكية لتصارح الشيخ محمود بالحقيقة المذهلة وهي أن علي عويس هو ابنه منها.

وبالفعل، كان الشيخ محمود، في فورة الشاب، قد أقدم على افتضاض بكارة زينب. وحينما تبيّن أنها حامل منه، أبى الزواج منها وتنكّر لها وأنكر كل صلة له بها. وقد وضعت زينب في السر، وتداركاً للفضيحة هجرت الحي لتعود إليه بعد فترة موهمة الناس بأن ابنها إن هو إلا شقيقها من أمها.

من هي زينب؟ من هي هذه التي تقوم بدور الأم والأخت معاً لعلي عويس؟ إن المعلومات التي تقدمها عنها **حكاية بلا بداية ولا نهاية** قليلة، ولكنها ذات دلالة. فهي «عانس، مدرّسة أطفال، ذات دخل ضئيل»، وقد «شقّت طريقها بإرادة من حديد»، واضطر الشيخ محمود نفسه إلى الاعتراف لها في زمن لاحق بأنه «تابع نجاحها بإعجاب». ولكنها صدّته بإباء، مؤكدة له أنها «عاجزة عن تصديقه» لأن لديها «من الأسباب ما يحملها على إساءة الظن به دائماً وإلى الأبد»، ولكنها «ما كانت لتتصور أنه سيلاحقها بالأذى جيلاً بعد جيل»، وما كانت لتتصور أنه سيؤذيها في ابنها بعد أن آذاها في شرفها!

وقد ردّ عليها الشيخ محمود بأن حمّلها مسؤولية كل ما يحدث في الحارة:

- إنك وراء ذلك كله كالدمّل الكامن وراء أورام خبيثة. ولا أشك في أنه (علي عويس) ورث حقده الأعمى عليّ من حقدك الأبدي.

- فليسامحك الله!

- ليس من حقك أن تلعبي دور الضحية البريئة، لم تكوني ضحية قط! لقد كان ما كان وأنت في كامل اختيارك، ولقد تصرفت كامرأة مستهترة.. مستهترة، أجل مستهترة! مزّقي ستار الأدب الزائف، واكشفي عن الحقد المخزون في أعماقك.. لقد حزّ في نفسك يوماً أن أرفض الوقوع في فخ الزواج الذي نصبته لي، حزّ في نفسك أن تنفردي بعارك كامرأة عانس، ولعلك توهمت أنك تثأرين لنفسك بنشر الأكاذيب عن أعراض الشرفاء..

وحينما تضطر زينب إلى مصارحته بالحقيقة المذهلة وإلى انتزاع ما يشبه الوعد منه بألا يتعرض لابنها منه بالأذى، تستودعه الله بهذه العبارة التصالحية:

- لقد رميتني بشتى التهم، تصورت أن أي حقد تحداك إنما يستمد من حقدي الأبدي، دعني أقول لك قبل الذهاب، دعني أقول لك.. إنك.. مخطئ!

إن تطبيق منهج القراءة المزدوجة هنا يعطي زينب بعداً ميتاواقعياً باعتبارها رمزاً للحقيقة. فالحقيقة، التي أبى الدين أن يبني بها، كُتب لها أن تبقى «عانساً» إلى أن وضعت في السر. وحين وضعت، اضطرت إلى أن تهاجر عن «الحي». والطفل الذي أنجبته هو العلم. فالعلم ابن الحقيقة، والحقيقة أم العلم. ومشروع الزواج بالدين إنما كان بمبادرة منها وباختيارها. والشيخ محمود يعبر عن ذلك بطريقته الخاصة حين يقول لزينب إنها هي التي نصبت له فخ الزواج، وإن ما كان قد كان وهي في كامل اختيارها. و«المستهترة» صفة للحقيقة أكثر منها صفة لامرأة. فالحقيقة هي المرأة الوحيدة التي لا يخجلها «عريها»، والتي لا مرمى لها في الحياة غير أن تمزق «ستار الأدب الزائف». ومع أن بعضهم يصورها في بعض الأحيان بصورة «الضحية البريئة»، فإنها في الحقيقة «لم تكن ضحية قط»، لأنه لا مفر في النهاية من أن يكتب الظفر لها. والحقيقة، مهما اضطهدت، «تشق طريقها بإرادة من حديد». وهي في مسارها إلى النور لا تبالي بما يسقط من ضحايا في سبيلها، ولا بما ينشأ عن مسيرتها من فواجع ومآسي وانقلابات في الأوضاع القائمة. هي إذاً مصدر دائم لـ «القلاقل». ولأن حبها مبثوث في قلوب البشر، فقد هوت على مر التاريخ عروش كثيرة للكذب والخرافة والامتيازات.

هي عامل تثوير دائم، والشبح الذي يقضّ مضاجع الطغاة. وبلغة الطغاة يخاطب الشيخ محمود زينب/ الحقيقة قائلاً: «إنك وراء ذلك كله كالدمل الكامن وراء أورام خبيثة!». ولأن الدين أبى الزواج من الحقيقة في حقبة من حقب تطوره ـ في العصور الوسطى على سبيل المثال ـ فقد توهم أن طلاقه عنها أبدي، وأن «حقدها عليه أبدي»، ولهذا حاول أن «يلاحقها بالأذى جيلاً بعد جيل». وهنا أيضاً يمكن أن تُضرب العصور الوسطى المتوّجة بمحاكم التفتيش مثالاً على تلك المطاردة الجيلية. ولكن على الرغم من أن للحقيقة، بحكم اضطهاد الدين هذا لها، «من الأسباب ما يحملها على إساءة الظن به دائماً»، فإنها في موقفها منه لا تصدر عن رد فعل أو عن حقد، وكم بالأحرى عن «حقد أبدي». ولا غرو أن تكون كلمة زينب الأخيرة للشيخ محمود هي أنه يخطئ إذ يرميها بهذه التهمة. فليس الحقد من شيم الحقيقة ولا من عناصرها ولا من وسائلها. الحقيقة حب. دعوة دائمة للالتزام بها، للزواج منها. ولئن يكن الشيخ محمود قد تقدم في السن إلى حد يحول بينه وبين الزواج، فما عليه والحالة هذه إلا أن يكفر عما تقدم من ذنوبه وما تأخر بحق زينب بصونه حياة ابنها منه وباعترافه بأبوته له.

العلم في نظر نجيب محفوظ منحدر من صلب الدين. ولو كان الشيخ محمود نفّذ وعيده بقتل علي عويس، لكان ارتكب أفظع جريمة يمكن لأب أن يرتكبها: قتل ابنه. ولكن لو كان علي عويس قتل الشيخ محمود (وكان قد همّ بأن يفعل انتقاماً لشرف أخته/الحقيقة)، لكان ارتكب أيضاً أفظع جريمة يمكن أن يرتكبها ابن: قتل أبيه. وفي كلتا المرتين، كان تدخّل زينب ضرورياً لوقف مشروع القتل: **فما ينبغي أن يجمع بين الدين والعلم ليس العداء إلى حد القتل، وإنما التضامن إلى حد الاعتراف المتبادل بالأبوة والبنوة.**

الحقيقة إذاً أن العلم ابن الدين. ولكنه أيضاً، وفي نظر نجيب محفوظ، ابن زنا. ولكن، وكما في كل زنا، ليس على الابن تقع التبعة، ولا حتى على الأم. إنما الزاني الوحيد هو الأب. ولقد كان في وسع الشيخ محمود أن «يشهر زواجه» ولو متأخراً. ولطالما حذّره والده بالذات ـ وقد كان من الأتقياء البررة ممن يترحّم الشيخ تغلب الصناديقي على أيامهم ويقر لهم بـ «الإمامة» ـ قائلاً له: «تزوج وابدأ

الطريق، وإلا فاتك قطار الرحمة إلى الأبد!». لكن الشيخ محمود أبى أن «يتزوج». تنكّب عن «الطريق»، ركب مركب «الكبرياء والغرور»، عاش «عيشة استهتار ولذة ومغامرات ليلية»، وكانت حياته نموذجاً لحياة «شيخ طريقة بلا طريقة». وها قد جاء يوم الحساب والحقيقة، والحساب عسير والحقيقة مُرّة. فماذا ينبغي أن يفعل؟

وبادئ ذي بدء، ماذا ينبغي **ألا يفعل**؟ ففي زمن الحقائق المتفجرة، الحقائق التي «تنقض كالقنابل»، و«الأركان التي تتهاوى»، و«الأوهام التي تتبخر»، و«العناصر التي تتحلل مطالبة بتركيب جديد»، في زمن الزلزال هذا يترأرأ أكثر من إغراء بسلوك الطريق الأسهل، طريق الهرب الانهزامي. وحين يصارح الشيخ محمود برغبته هذه الشيخ تغلب الصناديقي، يصاب هذا الأخير ـ وهو الناطق في القصة بلسان نجيب محفوظ ـ بهلع حقيقي.

قال الشيخ محمود:

ـ يخيل إلي أنه لم يعد لي مقام ها هنا!

هتف العجوز بجزع:

ـ مولاي!

ـ لعل ذلك يحلّ الأزمة المستعصية...

ـ لكن الأزمة لا تحلّ بالهرب...

ـ عاصفة تجتاح رأسي، أحداث تطاردني فلا تدع لي فرصة لإنعام النظر. من أسفل يلحّ نداء ومن أعلى يلحّ نداء، وأنا ممزق القلب، كأني مطالب بتنظيم الوجود وأنا محاصر في ركن ضيق يهددني الموت!

ـ لا حلّ إلا أن تخوض أمواج الظلمات وأن تشق طريقك إلى بر النور!

لكن هل يمكن لـ «الغارق في الوحل» أن «يحلم بالطيران»؟ نعم، إذا اختار طريق «القداسة». وإذا كان ثمة من معجزة حقيقية قد اجترحها القطب الأكرم فهي «أنه رغم خطاياه قد بلغ المراد باجتهاده». وما على الحفيد إلا أن يقتدي بمثال الجد «الذي أورثنا مثلاً لا يجوز أن ينسى وهو يتحول من الجريمة إلى الولاية».

ولئن يكن العلم قد أسقط، بما فجره من حقائق، الكثير من الأوهام التي كان الدين أحاط نفسه بها بصدد «بيوت الأكرمية» و«أنساب رجالها» و«سلوك أهلها»، فإن الشيخ تغلب الصناديقي نفسه يؤكد أنه «ثمة جوهر حقيقي باقٍ تحت ركام من أوهام لا قيمة لها». وهذا الجوهر هو ما تحتاجه الحارة من الدين، ولا يجوز بحال من الأحوال أن يختلط مع «النفايات السامة التي يجب التخلص منها بأسرع ما يمكن».

يلخص الشيخ تغلب الصناديقي الموقف على النحو التالي:

ـ نحن في حاجة إليهم كما أنهم في حاجة إلينا..

فالدين بحاجة إلى العلم حتى يحرر نفسه من «ركام الأوهام» التي تحجب «جوهره الحقيقي»، والعلم بحاجة إلى الدين حتى يمتلك «الحكمة» التي بدونها قد يضع قدراته في خدمة الدمار.

يقول الشيخ تغلب الصناديقي لعلي عويس:

ـ أنت شاب ممتاز، وإذا طعّمت عملك بالحكمة فأنت خير حفيد للأكرم!

إن نجيب محفوظ يقرّ للعلم بتفوّق ساحق. ففي المعركة التي نشبت بين علي عويس والشيخ محمود ـ وهي معركة دارت بالكلمات أكثر منها باللكمات ـ كاد الأول بقوة فتوته وشبابه وحدها أن يفتك بالشيخ محمود، بينما اضطر هذا الأخير ـ وهو شيخ فعلاً لأن شبابه صار وراءه ـ إلى الاستنجاد بالشيخ عمار والخدم وبعض رجال الحارة، وبالتالي بسلطان الدولة والتقاليد، كيما يفك عن خناقه حصار الفتى الذي أشعره بـ «دنوّ الانهيار والنهاية».

ومن المؤكد أن نجيب محفوظ يحمّل الدين الملامة الكبرى لأنه هو الذي كان البادئ ـ في التاريخ كما في القصة ـ باستخدام العنف ضد العلم، ولكنه يوجّه قدراً من اللوم أيضاً إلى هذا الأخير لأنه «عار على علي عويس أن يستغل قوته في الاعتداء على رجل في مثل سن الشيخ محمود».

ولئن يكن الدين هو الذي أخذ مبادرة العنف ضد العلم، فإنه هو الذي سيأخذ أيضاً ـ ربما على سبيل التكفير ـ مبادرة المصالحة.

- إني أبوك وإنك ابني!

هذا ما يقوله الشيخ محمود لعلي عويس بعد أن همّ كل منهما بقتل الآخر. ولكن السؤال هو: هل يقبل علي عويس بأن يقول للشيخ محمود: نعم، إنك أبي وإني ابنك؟ **أي هل يستتبع الاعتراف بالأبوة من قبل الدين اعترافاً بالبنوة من قبل العلم؟**

الحق أن نجيب محفوظ لا يترك لبطله علي عويس حرية الاختيار. فما دام ابن زنا، فإن أقصى مطامحه أن يسترد اسمه. وإذا أبى أن يتعرف في الشيخ محمود أباه، فإنه يكون قد تنكر أيضاً لأمومة زينب له. وفي هذه الحال لا يبقى ابناً للحقيقة، كما أنه يفقد ضمانة الحكمة، ولا يعود مرشحاً لأن يكون «خير حفيد للأكرم».

ولأن العلم ضرورة للحارة، ولأن الحكمة ضرورة للعلم، فإن علاقة الزنا التي جمعت ذات ليلة بين الثلاثي الشيخ محمود ـ زينب ـ علي عويس، لا بد أن تأخذ صفة التكريس الشرعي لاسترداد علي عويس اسمه الحقيقي: علي الأكرم. ولسوف يتحمل الشيخ محمود قسطه من التكفير بإعادته الثروة التي اكتنزها إلى أصحابها الحقيقيين من المريدين وأهل الحارة. كما سيتحمل علي عويس بدوره قسطاً آخر، يدفعه من كرامته وسمعته، حين سيعلم أهل الحارة قاطبة أنه ما كان، على عصاميته وطموحه وعلوّ همّته، إلا ابن زنا. ولكن أي غضاضة في ذلك، في خاتمة المطاف، ما دام القطب الأعظم نفسه ـ آدم ـ قد أورث ذريته مثلاً لا يجوز لها أن تنساه حين استطاع باجتهاده وجهاده أن يتحول من الجريمة إلى الولاية؟

هذا على الأقل على صعيد ما ينبغي أن يكون. ونجيب محفوظ لم يكن في **حكاية بلا بداية ولا نهاية** مجرد مؤرخ، بل كان أيضاً صاحب رؤيا. ومن هنا كان تنقّله الدائم من صعيد ما هو كائن إلى صعيد ما ينبغي أن يكون، من أرض الواقع إلى سماء اليوطوبيا. واليوطوبيا قد تتحول إلى واقع ذات يوم، وقد لا تتحول على الإطلاق. وقد يكون بيننا ـ ولا بد أن يكون ـ من لا يوافق نجيب محفوظ في تصوره لما كان ولما يجب أن يكون، ولكن المقدمات التي شاد عليها استنتاجاته لا يمكن إلا أن تقابل بالترحاب حتى من قبل من يعترض على الاستنتاجات. فهذه المقدمات هي في **حكاية بلا بداية ولا نهاية** كما في **أولاد**

حارتنا وكما في **ثرثرة فوق النيل** وفي **الشحاذ** وفي **الطريق** مقدمات المذهب الإنساني الذي لا يستطيع أحد أن يماري في دوره العقلاني الديموقراطي التقدمي في مجتمع شرقي، غيبي، اتكالي، لم يعرف ثورة عقلانية وديموقراطية جذرية تضع الإنسان في مركز الكون والوجود وحركة التاريخ.

وأياً يكن موقفنا من الميتافيزيقا ومن لغتها ومشكلاتها، فليس بقليل أن يؤكد في مجتمع كمجتمعنا كاتب له شعبية نجيب محفوظ وتأثيره أن **الإنسان هو المعجزة لأنه يحلم بالطيران وهو غارق في الوحل: الطيران بأجنحة الدين بالأمس، وبأجنحة العلم اليوم، وربما بأجنحة الاثنين غداً كما يحلم أكبر روائي عربي معاصر.**

ملحق

الدين والأيديولوجيا والميتافيزيقيا

قراءة دلالية لـ «رحلة ابن فطومة» لنجيب محفوظ

تقدم الرواية العربية نموذجاً لافتاً للنظر من نماذج اشتغال قانون التطور المتفاوت والمركب.

وهذا القانون هو من إفراز اتجاه العالم الحديث إلى أن يكون **موحَّد الحضارة متعدِّد الثقافات.**

ويختلف هذا القانون في مؤداه اختلافاً جذرياً عن اثنين من أشهر قوانين التفاعل الحضاري: قانون التأثر والتأثير من جهة أولى، وقانون المثاقفة من جهة ثانية.

فقانون التأثر والتأثير ينطلق من التعددية الحضارية كمسلّمة أولى ونهائية. فالعالم جُزُر مستقلة بذاتها من الحضارات، والتأثر والتأثير هما الشكل البرزخي الوحيد للاتصال فيما بين تلك الحضارات المتعددة والمغلقة داراتها على ذاتها.

وعلى النقيض من فرضية تعدد الحضارات ـ وهي فرضية مطابقة للعالم ما قبل الحديث حصراً ـ فإن قانون المثاقفة، الذي يحصر مرجعيته بالعالم الحديث، يصادر على العكس على وحدة حضارة هذا العالم. ومن ثم، إنه لا يترك من دور للثقافات القومية غير أن تكون عالة على الحضارة العالمية، متطفلة على مائدتها، منفعلة بها في اتجاه واحد، تأخذ منها ولا تعطيها، تحاكيها في عبودية واتباع ولا تعيد إنتاجها في حرية وإبداع.

أما قانون التطور المتفاوت والمركب فأول ما يؤكد عليه بالمقابل هو **التمفصل** ما بين الحضارة العالمية والثقافات القومية. وهو يتحاشى السقوط في مطبّين: **النسبية الثقافية** التي لا تعترف بمرجعية مشتركة للعالم الحديث، **والواحدية**

الحضارية التي تنكر تنوّع الهويات الثقافية ولا تعترف بها ـ عندما تعترف ـ إلا لتؤسسها في مديونية وحيدة الاتجاه، جارحة لنرجسيتها وستفزة لضغينتها.

قانون التطوِر المتفاوت والمركب لا ينكر أن حمولة الحضارة العالمية من الحداثة يمكن أن تشكّل، بالنسبة إلى الثقافات القومية التي تعاني من فوات تاريخي، مصدر جرح نرجسي. ولكنه لا يسعى إلى تضميد هذا الجرح عن طريق إنكار واقعة الفوات التاريخي للذات، أو عن طريق إنكار أسبقية الآخر إلى اختراع الحداثة. فالتفاوت في التطور هو واقعة أساسية من واقعات العالم الحديث، ولكنه ليس واقعة نهائية. فالتطور، أي الانتقال من حالة التأخر إلى حالة التقدم، جدلية مفتوحة. والمسافة الزمنية الفاصلة بين هاتين اللحظتين قابلة للانضغاط. فعن طريق التمفصل مع الحضارة العالمية، يمكن للثقافة القومية المعنية استدراك فواتها التاريخي وفق متوالية هندسية، لا حسابية. فهي قادرة على أن تقطع في عشرات السنوات المسافة الحضارية التي قطعتها الثقافات السباقة في مئات السنوات. فالتطور، إذ يتركب، يكفّ عن أن يكون متفاوتاً.

هذا التركيب للتطور انطلاقاً من نقطة الصفر، أو شبه الصفر، تقدّم الرواية العربية عنه نموذجاً ناجحاً.

فبداياتها الأولى تعود إلى بداية القرن العشرين. وقد كان أول ظهور لها في الثقافة العربية بفضل المحاكاة، أو المثاقفة كما بات يقال اليوم. ولكنها بدلاً من أن تحذو أثر الرواية الغربية في مسارها حذو النعل بالنعل، اختصرت في عقود التطور الذي أنجزته الرواية الغربية في قرون. وعلى هذا النحو، وفي أقل من نصف قرن، نضت الرواية العربية عنها الثوب الجاهز الذي تلبسته لحظة ولادتها وانعتقت من القالب التاريخي أو الواقعي التقليدي أو الرومانسي الذي تقولبت بِه الروايات العربية الأولى، واكتسبت جرأة كبيرة على التجديد في الشكل، وفكّت نفسها من إسار نظرية الانعكاس والمرآة، وحطمت جدار الواقعية، وجاوزت نفسها إلى أشكال تعبيرية مبتدعة تنمّ عن سؤدد ذاتي تعجز عن تفسيره آلية المحاكاة أو المثاقفة.

ولعل واحدة من أبرز نتائج اشتغال قانون التطور المتفاوت والمركب هذا إلغاء

الرواية العربية للمسافة بين الأجيال. فالتغيرات النوعية التي وسمت مسار الرواية الغربية قابلة للوصف بأنها «جيلية». فالتحول من شكل روائي إلى آخر، ومن مدرسة إلى أخرى في الثقافة الغربية، كان يقتضي تبدلاً في الأجيال وصراعاً بين الأجيال. ولكن تركيب التطور أتاح بالمقابل إمكانية مثل تلك التحولات في مسار الرواية العربية ضمن الجيل الواحد. وعملاق الرواية العربية الذي هو نجيب محفوظ ينبض بمفرده شاهداً على إلغاء المسافة بين الأجيال. فقد بدأ في **عبث الأقدار** (١٩٣٩) و**رادوبيس** (١٩٤٣) و**كفاح طيبة** (١٩٤٤) روائياً تاريخياً، ثم انعطف نحو الرومانسية في **خان الخليلي** (١٩٤٦)، وعرَّج على الرواية السيكولوجية في **السراب** (١٩٤٨)، وكرَّس النزعة الواقعية في **بداية ونهاية** (١٩٤٩)، وعضّدها برواية السيرة الذاتية في **الثلاثية** (١٩٥٦ - ١٩٥٧)، ثم كانت بداية قطيعته مع الشكل الروائي التقليدي في **اللص والكلاب** (١٩٦١)، فتحول نحو الواقعية النقدية في **السَّمّان والخريف** (١٩٦٢)، ونحو الواقعية الميتافيزيقية في **الطريق** (١٩٦٥)، ثم كانت انعطافته الكبرى في ملحمة **الحرافيش** (١٩٧٧) نحو الرواية الحكائية/الكنائية التي مثلت ذروة تطوره الروائي، وهي الذروة التي كان يمكن أن يصل إليها منذ نهاية الخمسينات لولا قمع الرقابة السلطوية والمجتمعية الذي طال ـ ولا يزال ـ حكايته الكنائية الكبرى الأولى: **أولاد حارتنا**.

وإذا صح المبدأ الجدلي القائل بتحول التراكم الكمّي إلى تغير نوعي، فلنا أن نلاحظ، من خلال مثال نجيب محفوظ، أن قانون التطور المتفاوت والمركب ليس مؤداه الوحيد تسريع الزمن وإلغاء أو اختصار المسافة بين الأجيال، بل قد يتأدى أيضاً إلى إضافات وتجديدات نوعية تقف آلية المحاكاة أو المثاقفة عاجزة مرة أخرى عن تفسيرها. فتركيب التطور ليس محض تكرار مسرَّع أو مضغوط لنموذج بديء انطلاقاً من أَلِفه ووصولاً إلى يائه. فالتطور المركب هو أيضاً تطور إخصابي. فقد يبدأ **بتوليد الشبيه**، ولكنه ينتهي لا محالة إلى **توليد المغاير**. وأكثر ما يصدق ذلك على الثقافات القومية التي تملك تراثاً يعفيها من البدء من نقطة الصفر. وفي إطار ثقافات كهذه، فإن مرحلة المحاكاة لا بد أن تعقبها مرحلة

تأصيل. والتأصيل في الرواية ليس سبيله الأوحد تأميم المضمون (تنسيباً إلى الأمة). بل لا بد أن يطال أيضاً وأساساً الشكل. ولئن يكن نجيب محفوظ اكتفى طوال مرحلة أولى باستعارة الشكل مع الحرص الشديد على تبيئة المضمون (وتتمثل تجليته الكبرى من وجهة النظر هذه في **زقاق المدق**، ١٩٤٧)، ولئن اتجه في مرحلة ثانية إلى محاولة اجتراح اختراقات وتجديدات على صعيد الشكل (وتتمثل تجليته هنا في **ثرثرة فوق النيل**، ١٩٦٦)، فإن أكثر ما ميّز المرحلة الثالثة والختامية من مساره الروائي مسعاه إلى تتريث الشكل. وهنا تبرز بألق خاص «روايته» ـ ونضع هذه الكلمة بين مزدوجتين ـ **رحلة ابن فطومة** (١٩٨٣) التي ستكون موضوع رحلتنا هنا.

من ابن بطوطة إلى ابن فطومة

العنوان لا يدع مجالاً للشك: فنحن «أمام مشروع لمعاودة الاتصال مع وجه من أبرز وأشهر وجوه التراث العربي الإسلامي: الشيخ أبي عبد الله محمد بن عبد الله اللواتي الطنجي المعروف باسم ابن بطوطة. وكما هو معروف أيضاً فقد كان خروج ابن بطوطة من مسقط رأسه بطنجة عام خمسة وعشرين وسبعمائة للهجرة (١٣٢٤ للميلاد)، فطاف في إفريقيا وآسيا وأوروبا، وقطع «في تجواله مقدار مائة وخمسة وسبعين ألف ميل»، ضارباً في ذلك رقماً قياسياً لن يخرقه سوى «معاصره الأكبر سناً منه ماركو بولو البندقي»[1]. وقد ترك من روايته ـ ولكن ليس من تدوينه ـ سجلاً أخاذاً عن رحلته تحت عنوان: **تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار**.

عن ابن بطوطة هذا ورث ابن فطومة اسمه ـ أو شبه اسمه ـ وحياته التي وقفها مثله على التجواب في آفاق قارات العالم.

ولكن ما لم يرثه الرحالة المتأخر عن الرحالة المتقدم هو معنى الرحلة بالذات. فابن بطوطة ما جاب الأرض واخترق الأقاليم بالطول والعرض، كما يقول مدوّن

١ ـ انظر: أغناطيوس كراتشوفسكي، **تاريخ الأدب الجغرافي العربي**، نقله عن الروسية صلاح الدين هاشم، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٧، ص٤٥٦.

رحلته ابن جزي، إلا بحثاً عن «كل غريبة وعجيبة»، وسعياً وراء كل «ما فيه نزهة الخواطر وبهجة المسامع والمناظر». أما ابن فطومة فيفيدنا، من بداية البداية، أنه ما أبرم قراره الذي «لا رجعة فيه» بنذر حياته كلها «للرحلة» إلا لأنه يريد أن «يعرف» وأن «يرجع إلى وطنه المريض بالدواء الشافي».

نحن إذاً أمام رحلة **أيديولوجية**، بله **فلسفية**. وابن فطومة، قبل أن يكون رحالة، كان ـ على حد تعبيره هو بالذات ـ «طالب حكمة». وطالب الحكمة هو الاسم القديم لما يعرف بلغة العصر باسم **المثقف**. ولذلك عندما يقول لنا ابن فطومة: «لن أرجع. لن ألتفت إلى الوراء. بدأت رحالة، سأظل رحالة، وفي طريق الرحلة أسير. إنه قرار وقدر»، فلنا أن ندرك أنه إنما يتحدث عن المثقف الذي يختبئ تحت اسمه وجلده.

المثقف؟ إنه في عالمنا، الذي هو عالم «تجار»، عملة نادرة ومبخوسة القيمة. ابن فطومة ـ واسمه الكنائي قنديل ـ كان ابناً لـ «تاجر غلال مترع بالثراء». وكان أبوه محمد العنابي «أنجب سبعة تجار مرموقين». ثم وقع نظره «وقد جاوز الثمانين» على جميلة «بنت سبعة عشر» تدعى فطومة الأزهري، «فغزت قلبه وتزوج منها وأقام معها في دار رحيبة اشتراها باسمها، محدِثاً في أسرته غضباً وشغباً». وجاء مولد الأخ الثامن ـ مع فرق السن ـ «مجدِّداً للغضب». ومع أن الأب سماه «قنديل» ـ وكأنما إرهاصاً منه بوظيفته كمثقف ـ فإن إخوته المغاضبين أطلقوا عليه اسم «ابن فطومة» «تبرؤاً من قرابته وتشكيكاً فيها».

فلكأن «ابن أمه» هذا يختصر في شخصه كل الازدراء الذي هو من نصيب الثقافة في عالم «التجار». ولئن يكن أحدث المواليد سناً، فذلك هو أيضاً شأن الثقافة: فهي لا ترى النور إلا بعد إشباع ضروريات الحياة الأولى وتجاوز الإنسان لشرطه البديء كحيوان طبيعي. ولا غرو أن يكون والد «قنديل» تاجراً مترعاً بالثراء. فشرط تمخض الثقافة أن يتوافر المجتمع على فائض نتاج تمكن معه تلبية الحاجات الروحية فضلاً عن المادية.

وقد تكون الإشارة إلى صغر سن الأم إشارة أيضاً إلى تأخر دخول مصر ـ والعالم العربي الإسلامي عموماً ـ إلى عصر الثقافة الحديثة. وقد تكون تكنيتها

باسم فطومة الأزهري إشارة أخرى إلى الثقافة الدينية التقليدية التي أورثها لمصر جامعها الأزهر. والمهم في الأحوال جميعاً أن «ابن فطومة» مصمم على أن يتبنّى شرطه كمثقف عصري وعلى أن يتحمّل مسؤولية قطيعته المعرفية مع موروثه التقليدي إلى النهاية. يقول لمن حذّره من الترحال ومن تبديد ثروته في طلب «دار الكمال» بدلاً من مكاثرتها بالتجارة: «كنت أحترم التجارة، ولكنني آمنت بأن الحياة رحلة كما هي تجارة».

وبديهي أن قنديل العنابي، الملقب ازدراء من قبل إخوته التجار بابن فطومة، هو ابن، وليس أباً مؤسساً لسلالة الرحالين، أي المثقفين. فإن يكن قنديل العنابي هو مثقف العصر الذي لدينا من المبررات الكافية للافتراض بأنه محض قناع لنجيب محفوظ، فقد سبقه على طريق الرحلة مثقف عصر النهضة كما يتمثل بالشيخ مغاغة الجبيلي. بيد أن أستاذه هذا، الذي على يديه تلقى دروسه في «القرآن والحديث واللغة والحساب والأدب والفقه والتصوف والرحلات»، كان توقف في منتصف الطريق. فقد زار «ديار المشرق والحيرة والحلبة»، ولكن «الظروف المعاندة» حالت بينه وبين زيارة ديار «الأمان والغروب والجبل». وعدا أن الشيخ مغاغة الجبيلي لم يتمم الرحلة، فقد ارتكب بحق تلميذه ضرباً من خيانة: استمال الأم وعقد قرانه عليها بعدما ترملت. وهذه «الخيانة» هي الوجه الآخر لتوقفه في منتصف الطريق: فالمثقف الذي يمثله، رغم أنه كان «يؤمن بالعقل وحرية الاختيار»، ارتضى بالمساومة وتفادى أن يصادم العقلية التقليدية والدينية السائدة. وكانت وصيته المكررة لتلميذه ابن فطومة: «تجنّب إزعاج والدتك».

بمعنى آخر، إن مثقف عصر النهضة، ممثلاً بالشيخ مغاغة الجبيلي، كان سلفياً تجديدياً. وبحكم تجديديته كان لا بدّ أن يكون نقدياً. ولكن بحكم سلفيّته ما كان له أن يكون جذرياً في نقديته. ما كان يذهب إلى جذر الأشياء، وما كان ينقد الدين نفسه. بل كانت استراتيجيته تقوم على نقد واقع الدين باسم مثال الدين. ومن هنا تمييزه المعياري بين «الإسلام الحقيقي» وإسلام «ديار الإسلام»، إسلام «الوحي» وإسلام «الوطن المريض» الذي «إبليس يهيمن عليه لا الوحي».

مثقف العصر، ممثلاً بقنديل العنابي، لن يدخل هو الآخر في مصادمة مباشرة مع الدين، ولا على الأخص مع دين الشعب الذي هو عزاء الشعب في وطن بلا عزاء، دستوره «الظلم والفقر والجهل». وصحيح أن علاقة ابن فطوطة بأمّه ـ رمز الأمة المتدينة والمسلِّمة أمرها للتقاليد ـ كان يشوبها شيء من القلق والتوتر. فموقفه النقدي، على جزئيته وتحاشيه المجابهة، كان يثير اعتراضها: «قالت لي بنفس الصراحة: كلامك كثيراً ما يكدر صفوي... كأنك لا ترى إلا الجانب القبيح من الحياة! وأفصحت عن إيمانها قائلة: الله صانع كل شيء، وله في كل شيء حكمة. فقلت مندفعاً: ساءني الظلم والفقر والجهل! فقالت بإصرار: الله يطالبنا بالرضا في جميع الأحوال». ولكنه سيأخذ مع ذلك بنصيحة الشيخ مغاغة بـ «تجنب إزعاج الوالدة»، «وهي نصيحة ـ كما يقول باعترافه ـ انسقت إلى اتّباعها مدفوعاً ومدعوماً بحبي الكبير لها. ولم أجد في ذلك مشقّة، فقد كانت سذاجتها تعادل جمالها نفسه».

إذاً، ما سيفترق فيه مثقف العصر عن مثقف عصر النهضة، السلفي التجديدي، ليس الموقف من الدين: فكلاهما سيجري التمييز نفسه بين المثال والواقع، وكلاهما سيداري تديّن الأمة وتقليديتها. ولكنهما سيفترقان بالمقابل على صعيد الأيديولوجيا. فالرحلة التي لم يُقيِّض للشيخ مغاغة أن يتممها سيواصلها ابن فطومة إلى نهايتها، وصولاً إلى دار الجبل التي «كأنها الكمال الذي ليس بعده كمال».

مثقف العصر هو أولاً وأخيراً مثقف أيديولوجي، والأيديولوجيا دين العصر. وإنما في إطار هذا الدين البديل سيطرح الأسئلة وسيحاول البحث عن أجوبة. فهو، بمعنى من المعاني، مثقف مفارق لتقاليد الأمة، على عكس شرط مثقف عصر النهضة الذي حرص على أن يبقى مباطناً لها. فالشيخ مغاغة استطاع، من وراء ظهر الابن قنديل العنابي، أن يستميل الأم وأن يبني عليها. ولكن ابن فطومة تعذّر عليه بالمقابل أن يتزوج تلك التي استهواها قلبه. فحالما بلغ العشرين رأى «حليمة عدلي الطنطاوي بعين جديدة». كان «طالما رآها على عهد الصبا وهي تقود أباها الضرير قارئ القرآن». ولكنه حينما رآها بالعين الجديدة لسنّ بداية

الرشد اهتز وجدانه ونَفَذت منها إليه، في نقطة الصميم منه، «رسالة طويلة مشحونة بكافة الرموز التي تقرر مصير قلب». والرمز يكاد لا يخفي نفسه: فمن وقع قنديل في هواها هي تلك التي تسوس الأعمى وتضيء له الطريق وكأنها قنديله الداخلي. ولكن لا الزواج تمّ ولا الخطبة استمرت: فقد اضطر والد حليمة إلى فسخها نزولاً عند مشيئة «الحاجب الثالث للوالي» الذي اقتحم مسرح الأحداث «كعاصفة»: «رأى ذات يوم حليمة فقرر أن يجعل منها زوجته الرابعة». أهو مرة ثانية الرمز الذي لا يخفي نفسه؟ أهي السلطة في المجتمع الأبوي التي تفرض احتكارها وتمارس رقابتها على الطاقة الأكثر حيوية في الإنسان، على الغريزة الجنسية التي تقوم للإنسان في طور الاندفاع الشبابي مقام البصر للأعمى؟ أم هو قانون المراهقة في المجتمع الأبوي دوماً، وهو القانون الذي يفرّق بين الحب والجنس، ويقضي على الأول بأن يبقى «أفلاطونياً» ويجعل من الثاني أحد أقانيم «الثالوث المحرم» الذي تملك السلطة وحدها حق انتهاكه؟

مهما يكن من أمر، ومع بقاء باب التأويل مفتوحاً، فإن قرار «الحاجب» بالتدخل خلق لدى قنديل العنابي ذلك الشعور بالمنفى داخل الوطن الذي يخلق بدوره الشعور بالحاجة إلى الهجرة. وهكذا، وفي طور أول يتحوّل قنديل العنابي إلى إنسان متوحّد: «انطويت على نفسي داخلاً وأنا أتساءل عن قلب حليمة، عن مشاعرها الدفينة، هل شاركتني ألمي أو أن لألاء المُلك أسكرها وبهر عينيها. ووجدتني في وحدتي أقول: خانني الدين، خانتني أمي، خانتني حليمة، ألا لعنة الله على هذه الدار الزائفة!».

وفي طور ثانٍ، وفراراً من «دار الزيف» التي تستحق الطوفان ليحلّ محلّها عالم جديد نظيف، يقرّ قراره على «الهجرة». فـ «لهيب الألم الدائم» ما كان له إلا أن «ينضج الرغبة الأبدية في الرحلة». وما دام «الزواج» استحال من الداخل، فليكن «زواجاً» من الخارج. فليس المهم في نهاية المطاف هوية «العروس»، بل الإياب من الرحلة بـ«الدواء الشافي لجراح الوطن».

على هذا النحو، تحوّل العاشق الخائب إلى «رحّالة ومهاجر». تطابق فيه المسمى والاسم، فصار «ابن فطومة» حقّاً وفعلاً. ولئن رافقته في رحلته، التي

ستستغرق العمر كله، «صورة حليمة الحبيبة المفقودة»، فإن هذه الصورة ستكفّ عن أن تكون محض صورة امرأة لتغدو أيضاً صورة مدينة، وتحديداً وحصراً **المدينة الفاضلة**. فابن فطومة الذي انسدّ أمامه أفق الواقع سيحاول أن يفتح أفقاً غير محدود للحلم. فهو لن ينضم إلى قافلة القاني بن حمديس طلباً للتجارة، بل طلباً لليوطوبيا. ولكن خلافاً لرحّالة طوباويين كُثُر سبقوه على الدرب نفسه، فإن ابن فطومة لن يطلب مدينته الفاضلة في سماء الوهم والخيال. بل سيبحث عنها في الأرض، أرض التاريخ كما أرض الجغرافيا، وفي الأنظمة السياسية الفعلية، لا الموهومة، للعالم المحيط. وبرغم المرارة والعذاب، وبرغم خيبة النهاية وبقاء سؤال المدينة الفاضلة معلقاً بلا إجابة كما سنرى، فإن ما سيقيم ابن فطومة الدليل عليه خلال تسفاره الطويل هو انتماؤه إلى عصره ليس إلا: فابن فطومة وُلد وعاش وتعذّب ورفض الواقع وداور الحلم في عصر الأيديولوجيا، وما كان ليدور له في خلد، وهو يطرق في نهاية ترحاله باب الموت، أن مفاجأة نهاية العصر ستكون في إعلان موت الأيديولوجيا نفسها. والجدير ذكره هنا على كل حال أن رواية **رحلة ابن فطومة** كانت صدرت عام ١٩٨٣.

الهندسة الروائية

قد يصدق الوصف في نجيب محفوظ بأنه معماري الرواية العربية. فهذا الروائي لا يخلق من عدم ولا من وحي الساعة. فهو يخطط قبل أن يكتب، ولا يكتب إلا تنفيذاً لما خطط له بدقة وإحكام. ومثله مثل المهندس، فإنه يصمم هيكل الرواية أولاً ثم يصرف كل همّه إلى عمارته وكسوته. وبدون أن يسقط في التصنّع فإنه لا يترك شيئاً للمصادفة. فهو المقاول والمهندس والحجّار والنجّار معاً.

في **رحلة ابن فطومة** تدرك هذه النزعة البنائية سِمْتها الأعلى. فنحن لسنا أمام رواية، بل أمام **هندسة روائية** بكل ما في الكلمة من معنى. والمبدأ الموجّه لتصميمها الهندسي هو التطابق ما بين الزمان والمكان، وما بين التاريخ والجغرافيا، وحتى ما بين تعاقب الفصول وأطوار العمر.

فالبرنامج المعلن لرحلة ابن فطومة هو زيارة الديار الست المعروفة: ديار المشرق

والحيرة والحلبة التي كان زارها من قبله الشيخ مغاغة الجبيلي، وديار الأمان والغروب والجبل التي حالت «الظروف المعاندة» دون وصول معلمه إليها.

ولكن هذه الديار الجغرافية تتطابق أيضاً مع التشكيلات التاريخية الرئيسية التي مرّ بها تاريخ التطور البشري. ففي الوقت الذي يطوف ابن فطومة في أفق المعمورة وقارات العالم القديم، يغوص في عمق تاريخ البشرية وأطوار تشكيلاتها السياسية/الاجتماعية المتعاقبة. فدار المشرق، التي تطابقها جغرافياً القارة الأفريقية، يطابقها أيضاً تاريخياً نظام المشاعة البدائية الأمومية. ودار الحيرة، التي تطابقها جغرافياً القارة الآسيوية، يطابقها أيضاً تاريخياً نظام الاستبداد الآسيوي والتأليه الشرقي الأبوي. أما دار الحلبة فخريطتها المتطابقة زمكانياً هي أوروبا الغربية ونظام الرأسمالية، وفي قبالتها دار الأمان المنافسة لها: أوروبا الشرقية ونظام الاشتراكية.

وتضاريس هذه الجغرافيا السياسية تتطابق أيضاً، وإن بصفة جزئية، مع أطوار العمر وفصول السنة. فالشباب العنفواني لاهب كصيف إفريقيا، وسن الرشد معتدلة اعتدال الربيع والخريف الأوروبيين، والشيخوخة باردة كشتاء روسيا. أما دار الغروب فهي، كما يدل اسمها، دار صقيع ما قبل القبر. مثلما أن دار الجبل هي دار ما بعد الموت المتعالية على مقولات الوجود والزمان والمكان.

ولعلنا نستطيع أن نضيف إلى هذه الخريطة الدائرة على نفسها خريطة دينية: فدار المشرق هي دار الوثنية والتأليه الطبيعي، ودار الحيرة هي دار التأليه الملكي، ودار الحلبة هي دار العلمانية، ودار الأمان هي دار الأيديولوجيا الإلحادية، ودار الغروب هي دار التصوف والعزوف، ودار الجبل هي دار الغيب والسرّ الميتافيزيقي. وفي نقطة المركز، طبعاً، من هذه السلسلة المتصلة الحلقات، «دار الوحي»، المتفارق واقعها مع مثالها.

دار المشرق

كما يوحي الاسم، فنحن أمام دار البداية. أمام الشكل الأكثر بدائية للحضارة البشرية. أمام ما يمكن اعتباره الطفولة الإفريقية للبشرية، ولاسيما بعدما مالت الدراسات العلمية الحديثة إلى اعتبار القارة السوداء مسقط رأس الإنسان.

بداية هذه التشكيلة الحضارية الأولى تجد رمزها المطابق في الحجرة التي نزل فيها ابن فطومة من فندق الغرباء: كانت كسائر غرف الفندق المتلاصقة «مبنية من الأقمشة الوبرية... بسيطة بل بدائية، أرضها رملية، وبها فراش عبارة عن خشبة مطروحة على الأرض، وسحارة للملابس، وشلتة في الوسط».

وهذه «البدائية» تتأكد حالما وضع ابن فطومة قدميه صباح اليوم التالي خارج الفندق: «لدى مغادرتي الفندق هالني أمران، العري والفراغ. الناس، النساء منهم والرجال على السواء، عرايا تماماً كما ولدتهم أمهاتهم. والعري عادة مألوفة لا تلفت نظراً ولا تثير اهتماماً. كل ذاهب لوجهته، ولا يثير الغرابة إلا الغرباء أمثالي لما يرتدون من ملابس. والأجساد نحاسية اللون، نحيلة لا من رشاقة ولكن من قلة الغذاء فيما يبدو.. أما الأمر الثاني فهو هذا الفراغ الممتد المترامي، كأنما انتقلت من صحراء إلى صحراء. أهذه هي حقاً عاصمة المشرق؟ أين القصور، أين البيوت، أين الشوارع، أين الحواري؟ لا شيء إلا أرض تعلو جوانب منها أعشاب ترعاها الماشية. وثمة تجمعات هنا وهناك من خيام تقوم على غير نظام، يتجمّع أمامها نساء وفتيات يغزلن أو يحلبن البقر والمعيز، وهنّ عرايا أيضاً، وجمالهن لا بأس به، ولكن تخفيه القذارة والإهمال والفقر».

نحن إذاً في درجة الصفر أو شبه الصفر من العمران البشري. العري والفاقة وكفاف الحد الأدنى إنتاجاً واستهلاكاً. ومع ذلك، إن ابن فطومة، الباحث عن «الدواء الشافي لجراح الوطن»، يمسك عن «التمادي في النقد». أولاً لأنه يصدر عن إيمان عميق بنسبية الحضارات، ولولا ذلك لما اختار أن يكون رحالة: «إني أتخلى عن حضارة وأسلّم نفسي لحضارة جديدة». وثانياً لأن النقد، أيّ نقد، ينبغي أن يستهدف الذات قبل أن يستهدف الآخر: «الحق أني لم أتمادَ في نقد مظاهر البؤس في هذه البلد الوثني الذي قد يكون له من وثنيته عذر، ولكن أي عذر أعتذر به عن أمثال هذه المظاهر في بلدي الإسلامي؟».

وهذا الحضور الدائم للوعي النقدي لابن فطومة هو ما يجعل منه راويةً وبطلاً روائياً في الحين نفسه. فالراوية فيه معاصر للحدث الذي يرويه، والبطل الروائي معاصر لمتلقي خطابه. فهو يقطع باستمرار سيولة السرد «الموضوعي» ليؤسس

التواطؤ الوجداني مع القارئ الملسوع هو الآخر بمرض الوطن. فليس ابن فطومة براوية محايد، ولا كذلك قارئه. فالهاجس النهضوي الكامن وراء كتابة **رحلة ابن فطومة** لا بد أن يكون كامناً أيضاً وراء قراءتها. فعلى هذا النحو وحده تتحوّل من محض حكاية إلى رواية.

ولكن حتى لا يبدو وكأننا نقطع بدورنا سيولة التحليل الدلالي، فلنترك ابن فطومة يتابع رحلته واكتشافاته.

اكتشافه الكبير الثاني، بعد «العري والفراغ»، كان «وثنية» ديار المشرق. ولكنها ليست وثنية الأصنام، بل وثنية عبادة قوى الطبيعة المؤنثة. فديانة «المشرق» ديانة «قمرية»، لا «شمسية». وطقوسها لا تقيم جداراً فاصلاً بين الجسد والروح. فالجنس نفسه مقدّس. والإباحة هي القاعدة لا الاستثناء. وفي ليلة البدر تؤدي الأجساد المتعانقة، بغير ما قيد من تحليل أو تحريم، الصلاة الجماعية للإله القمر. إنها حضارة بلا محرمات ولا تابوات. وهي في ذلك تصدر، لا عن شهوانية حيوانية كما سيتّهمها ممثلو الديانات الروحية اللاحقة، بل عن فلسفة حقيقية. فكما يقول «كاهن القمر» في دفاعه عن إباحية العلاقات بين الرجل والمرأة في دار المشرق: «نصف المصائب في البلدان الأخرى، إن لم يكن كلها، تجيء من القيود المكبّلة للشهوة. فإن أشبعت أمكن أن تصير الحياة لهواً ورضى!». ولا يفلح ابن فطومة، القادم من «دار الإسلام»، إلا بصعوبة في «إخفاء تقزّزه». ومع ذلك نراه يعلّق الحكم مكتفياً بأن يلاحظ: «في دارنا يأمر الله بغير ذلك». ذلك أن القاعدة التي عاهد نفسه عليها، كمترحّل بين الحضارات، أن «أسمع كثيراً وأن أناقش قليلاً أو لا أناقش على الإطلاق». فلكل حضارة منطقها الداخلي الذي يجعلها تعتقد أنها وحدها على حق، في حين أن سائر الحضارات على ضلال. هذا إن لم تدفع بها نرجسيتها إلى التوهّم بأنها وحدها **الحضارة** بينما **الهمجية** قدر الآخرين. ولهذا لا يستطيع أن يقارن بين الحضارات ويكتشف نسبيتها بعضها إلى بعض إلا «رحالةٌ» مثل ابن فطومة واعٍ لضرورة الانعتاق بالقدر المستطاع من إسار الإطار المرجعي لحضارته الخاصة، وملتزم، في المقام الأول، بنقد الذات، لا بإدانة الآخر. ولهذا، إن ابن فطومة لا يزيد، وهو يعقد المقارنة في

دخيلة نفسه بين إسلام دار الوحي ووثنية دار المشرق، على أن يلاحظ «متحسّراً»: «ديننا عظيم وحياتنا وثنية!».

وذلك هو أيضاً جوهر موقفه عندما سيكتشف أن المجتمع المشاعي، على عكس ما تقول عنه النظرية الماركسية، مجتمع طبقي ولا يصدق عليه الوصف بأنه «بدائي» إلا بقدر ما يجهل الدولة المركزية بدون أن يجهل واقعة الملكية وانقسام الناس إلى سادة وعبيد: «دار المشرق عبارة عن عاصمة وأربع مدن، لكل مدينة سيد هو مالكها، يملك المراعي والماشية والرعاة، الناس عبيده، يخضعون لمشيئته نظير الكفاف من الرزق والأمن.. وسيد العاصمة هو أكبر السادة وأغناهم، ولكن لا هيمنة له على أحد منهم، ولكل سيد قوة مسلحة من المرتزقة يجلبهم عادة من الصحراء.. يا له من نظام غريب! إنه يذكّرني بالقبائل الجاهلية ولكنه مختلف، كما يذكّرني بملاك الأراضي في وطني ولكنه مختلف أيضاً. جميعها تمثل درجات متفاوتة من الظلم، وعلى أي حال فإثمنا ـ نحن دار الوحي ـ أفظع من سائر الخلق».

يبقى الاكتشاف الأخير لابن فطومة: أمومية النظام الاجتماعي لدار المشرق. فالإباحة الجنسية تلغي مفهوم الأبوة. ففي ظل الحرية الجنسية وانتفاء مؤسسة الزواج تكون كل أبوّة مدخولة، ولا يكون موضع يقين سوى الأمومة وحدها. وقد يكون الجهل بدور الرجل في الإنجاب هو علة نسبة الأولاد إلى الأم دون الأب. ومهما يكن من أمر، فإن النظام الأمومي يمثّل تطوراً طبيعياً، لا شذوذاً أخلاقياً. وبرغم تحفظ ابن فطومة، بله «تقززه» الظاهري، فإنه لا يقابل واقعة النظام الأمومي برفض مطلق. وبدلاً من الإدانة يبدي تفهماً. فالأمومة، مثل الأبوة، واقعة بيولوجية/اجتماعية، ومحكومة بمبدأ النسبية في التطور الحضاري للبشرية. وكما هو معروف، فإن التاريخ السلالي للنوع البشري يكرر التاريخ البيولوجي للفرد. فالبشرية تعرف هي أيضاً في تاريخها ما يعرفه الفرد من أطوار الطفولة والشباب والرشد والكهولة والشيخوخة. وهذه الاستعارة البيولوجية، المُزاحة من تاريخ الأفراد إلى تاريخ الحضارات والتشكيلات الاجتماعية، تبيح لنا أن نتأول دار المشرق على أنها، وفق التصميم الهندسي المحفوظي، دار الغريزة.

فالغريزة شيوعية بطبعها، وتهذيبها يمثل على الدوام تدخلاً اجتماعياً في المجرى البيولوجي. وباعتباره ابن أمه ـ وأم البشر جميعاً هي السلالة البشرية عينها ـ فإن ابن فطومة يتحول في دار الغريزة من رحالة إلى مقيم، ومن ملاحظ إلى مشارك. ويذكر أنه عندما وطئت قدماه دار المشرق كان لا يزال في العشرين أو دونها، أي في سن اندفاع بركان الغريزة. ومن ثم كان أشبه بالمسيَّر منه بالمخيَّر في المشاركة في الطقوس القمرية لوثنية الجنس: «انسربت إلى أعماقي نغمة مفعمة بالحرارة، مميزة الوحشية والخشونة، مجللة بدويٍّ وأصداء، فجاش صدري بانفعالات ترتعش باللذة والرهبة وتصاعدت لذروة الانفجار... جعلت أنظر بعينين ذاهلتين كأنني في حلم شباب، دمي يشتعل في عروقي، ورغباتي تتلاطم في جنون، وقلبي يتوق إلى الجنون». وبرغم سلطان «الرقباء الذين يتجسدون في الخارج والذين ينبضون في الداخل»، وبرغم استذكاره «عهد تربيته الدينية والعقلية على يد الشيخ مغاغة الجبيلي»، فقد أسلم نفسه لتيار «الاندفاعات الجريئة» المتخلقة في أعماقه «لإشباع الرغبات وممارسة المغامرات».

هل نحن أمام "أصداء من السيرة الذاتية"[٢]؟

بديهي أننا لا نملك جواباً، ولكن رحلة ابن فطومة، على ما فيها من اصطناع هندسي ومن تفنن في لعبة التوازيات بين التطور البيولوجي للفرد والتطور التاريخي للسلالة البشرية، لا تخلو على ما نظن من شذرات من السيرة الذاتية. ولقد سبق لنا القول إن قنديل العنابي هو قناع في أرجح التقدير لنجيب محفوظ. ويبدو أن أمسّ ما تكون حاجة الروائي إلى قناع الراوي عند التطرق إلى المسألة الجنسية. ولئن تكن «التربية الدينية والعقلية» الموروثة تفرض إعلان «التقزز» من إباحة الجنس، فإن ابن ما دون العشرين الذي كانه ابن فطومة استطاب رفع القيود عن رئيسة الغرائز ولم يأخذ ـ وهذا أقل ما يمكن قوله ـ بالنظرية الفرويدية القائلة إن في قمع الجنس خدمة للحضارة.

والثابت، على كل حال، أن ابن فطومة، وإن لم يعلن انحيازه إلى «فلسفة»

٢ ـ عنوان أحدث كتب نجيب محفوظ.

دار المشرق، استطاب نمط سلوكها واستلذّ الإقامة فيها، متجاوزاً عن «حياته العتيق وما ألزم به نفسه من قيود الأدب»، ومتناسياً «الخطط وأحلام الرحلة وحلم الجبل، وحتى الآمال المدَّخرة من أجل الوطن». آية ذلك أن ابن فطومة الذي كان عرف، من خلال تعلقه الأفلاطوني بحليمة، تجربة الحب بلا جنس التي يعيشها كل مراهق، عرف أيضاً، من خلال تعلقه بعروسة المشرقية، تجربة الجنس بلا حب التي لا مناص من أن يعيشها الشاب في عنفوان شبابه. فعروسة المشرقية، «الفاتنة النحاسية العارية»، كانت اسماً آخر للشهوة. ورغم الحياء ورغم ثقل التربية الموروثة ورغم النواهي المستبطنة، فقد وجد ابن فطومة نفسه منقاداً، بغير طوعه، إلى أن يلبي النداء الآسر المنبعث من جسدها وعريها وبشرتها النحاسية. «تلخصت الحياة كلها في عروسة»، فأسلم قياده، «فاقد القلب والعقل»، لتيار الشهوة التي «قبضت تشدّ بعنف على أعصابه الملتهبة». ورغم تحفظاته الأخلاقية عن «العلاقة» التي «تمارس هنا»، في دار المشرق، «بلا قيود»، فقد «طابت الحياة مع الفاتنة الرائعة» حتى أنسته القافلة والرحلة: «إني مستغرق بالحب ولا شأن لي بالزمن... نسيت كل شيء لأني ملكت كل شيء... لا أهمية الآن للرحلة ولا للمهمة، ولو بقيت لآخر العمر».

كان مفترضاً أن يمضي في دار المشرق أياماً عشرة، فأمضى سنوات خمساً. بل إنه أنجب من عروسة، بلا زواج، أبناء ثلاثة. بيد أنهم كانوا أبناءها لا أبناءه، تماماً كما يقضي نظام دار المشرق، وربما أيضاً كما يقضي قانون الجنس الذي لا يكفي وحده لتأسيس أسرة. ورغم الإباحة لم يتوقف الضمير عن التأنيب. فالجنس الإنساني لا بدّ أن يميز نفسه من الجنس الحيواني بمحرمات وقيود يفرضها على نفسه. وعلى هذا النحو غدا الجنس حمولة من اللذة والإثم معاً منذ أن تطور من محض طاقة بيولوجية إلى طاقة بيولوجية/اجتماعية، وعلى الأخص منذ غدا، مع الديانات الأبوية، الموضوع الأول للتحليل والتحريم. ومن هنا كان شعور ابن فطومة الدائم بالتأثم. كان يقول لعروسة، وهو يشير إلى واقعة الإباحة: «لقد نجّسنا علاقة مقدسة يا عروسة». وهذا «التقديس» كان يعني تكريساً لوضع الدين يده على الطاقة الجنسية التي لم تعد منذئذ حرة طليقة. وقد تدخّل الدين في

علاقة ابن فطومة بعروسة من خلال ما بدر منه، رغم احترامه لعقيدة «البلد الذي يؤويه»، من رغبة في تربية أبنائه منها «على مبادئ الإسلام». وقد اعتبرت السلطة الدينية المعنية في دار المشرق تدخله هذا «كفراً»، وصدر الأمر، بعد «التفرقة بينه وبين رفيقته وأبنائها»، بترحيله «عن دار المشرق مع أول قافلة».

وفي أثناء ذلك، كان صيف الشباب الحارق «كجحيم» قد بدأ يولي «ويجيء الخريف، فتهدأ النيران قليلاً ويسقط الرذاذ من حين لحين». ومرة أخرى تتضامن رمزية الفصول مع أطوار العمر. فلكأن ابن فطومة، الذي أدرك الخامسة والعشرين من العمر، ودع ريعان الشباب وطغيان الغريزة معاً ليدخل في طور سن الرشد، الطور الذي يتم فيه تديين الحضارة والغريزة معاً تمهيداً لابتداء **عصر العقل**. ومن هنا انتقاله، ولو بقرار من غير إرادته، إلى دار الحيرة. دار الاعتدال الخريفي، ودار القيود بعد الحرية.

دار الحيرة

قارة جديدة وديانة جديدة وحضارة جديدة. فمع النقلة من إفريقيا إلى آسيا، ومن عبادة القوى الطبيعية القمرية المؤنثة إلى عبادة القوى السماوية الشمسية المذكرة، ومن نظام الأمومة «الحسّي» إلى نظام الأبوة «العقلي»، كانت نقلة إلى مستوى جديد وأكثر تقدماً من الحضارة. ويتضح هذا الفرق الحضاري للحال من خلال المقارنة بين «فندق الغرباء» في كل من الدارين: «اقتربنا من الفندق فرأينا مدخله الكبير على ضوء المشاعل. إنه بناء كبير مشيّد بالأحجار، ولكنه مكوّن من دَوْر واحد. وسرعان ما ذهبت وراء حقائبي المحمولة إلى حجرتي. حجرة متوسطة بها فراش يعلو عن الأرض ذراعاً، ذو غطاء أرجواني يناسب جو الخريف المعتدل، وبه صوان ملابس، وأريكة صغيرة، وثمة شمعدان في كوة في الوسط تشتعل فيه شمعة غليظة متوسطة الطول. أما الأرض فمغطاة بحصيرة مزركشة. توجد حضارة ولا شك، وشتان ما بينها وبين المشرق».

ولكن التحرر من «عري» دار المشرق و«بدائية» حضارتها ما تمَّ هذه المرة، تماماً كما تقول النظرية الفرويدية، إلا على حساب قمع حرية الغرائز. فدار الحيرة هي أولاً، ومن مدخل حدودها، دار الرقابة. فعند بوابة سورها الكبير، وعلى ضوء

المشاعل، كان في انتظار القافلة الآتية من دار المشرق «مدير الجمارك»: «كان على ما بدا من العسكريين بخوذته ودرعه وسيفه ووزرته القصيرة. قال بصوت قوي أسمعَ القافلة كلها: أهلاً بكم في الحيرة عاصمة دار الحيرة، ستجدون رجال الشرطة في كل مكان فتسألونهم عمّا تريدون، وتتبعون إرشاداتهم بدقة تجعل من رحلتكم ذكرى طيبة لا يشوبها ما ينغّص».

هو إذاً «ترحيب وإنذار» كما قال ابن فطومة في نفسه. والحق أنه رغم ما لاحظه من الوهلة الأولى من تقدّم حضاري، فلن يبدي من الوهلة الأولى أيضاً أي تعاطف. ففي دار المشرق كان الجنس على الأقل حرّاً وسيّداً. ولكن لا حريّة ولا سيادة في دار الحيرة إلاّ «للملك الإله». فهو كل شيء في المملكة، فهو الخالق وهو المالك، وهو الحاكم والحكيم. حتى ديزنغ، حكيم دار الحيرة، يقرّ بأنه ليس حكيم البلد إلا بالوكالة: «الحق أنني ما أنا إلا تلميذ، مولانا هو الحكيم وهو الإله، وهو مصدر كل حكمة وخير. إنه يجلس على العرش، ثم ينعزل في جناح صائماً حتى يشعّ منه النور، فيعرف أن الإله قد حلّ فيه، وأنه صار الإله المعبود، عند ذاك يمارس عمله، ويرى كل شيء بعين الإله، فنتلقى منه الحكمة الأبدية في كل شيء، ولا نُطالب بعد ذلك إلا بالإيمان والطاعة».

دار الحيرة هي إذاً دار الواحدية المطلقة. دار التوتاليتارية قبل أن ترى كلمة التوتاليتارية النور، الدار التي تتماهى في الهوية مع ملكها الإلهي، ولا ترى في المغايرة إلا كفراً: «شدّ بصري حقل من الأعمدة مسوّر بسياج من حديد، فاقتربت منه حتى رأيت أن رؤوساً آدمية منفصلة عن أجسادها تتدلى من هامات الأعمدة.. ارتعدت لهول المنظر. ولا أنكر أنني رأيت صورة مصغرة منه في صباي في وطني. إنهم يعرضون الرؤوس للزجر والتأديب والعظة. واقتربت من حارس وسألته: هل يستطيع غريب أن يعرف جريمة هؤلاء القتلى؟ فأجابني بجفاء: التمرد على الملك الإله! فذهبت مسدياً إليه شكري، وأنا على يقين من أنهم شهداء للعدل والحرية قياساً على ما يقع عادة في بلاد الوحي».

والواقع أنه إذا كانت لهجة ابن فطومة الانتقادية تعلو، أكثر ما تعلو، أثناء مقامه في دار الحيرة، فلأن هذه الدار تبدو أقرب الديار إلى دار الوطن. فعاصمتها

تكاد تكون «مدينة كإحدى مدن بلادي»، و«ما من سيئة عثرت بها إلا ذكّرتني ببلادي الحزينة». بل إن ابن فطومة لا يملك، وهو يعاين كيف أن جميع المظالم في دار الحيرة تمارس باسم الملك الإله، إلا أن يستذكر أستاذه الشيخ مغاغة ليسأله على البعد: «أيهما أسوأ يا مولاي، من يدّعي الألوهية عن جهل أم من يطوّع القرآن لخدمة أغراضه الشخصية؟».

هذه الموازاة بين دار الحيرة ودار الوطن تجد مرتكزاً مكيناً لها في المصير المشترك الذي عرفته «حليمة الحارة» و«عروسة المشرق». فدار الحيرة ستستغل تفوّقها في القوّة لتشن الحرب على دار المشرق. وكما في كل حرب فإن الهدف المبطن سيكون غير الهدف المعلن: «ليست الرغبة في تحرير أهل المشرق هي ما دفعت إلى الحرب، ولكنه الطمع في المراعي وكنوز السادة». وأما **الإخراج الأيديولوجي** للحرب فسيتمّ في ظل «قهر شديد لتحويل الناس عن عبادة القمر إلى عبادة الملك. سوف تزهق أرواح وتهتك أعراض وتتشرد الألوف». وفي تساؤل لا يخفي حمولته الكنائية يعلق ابن فطومة بقوله: «ألا يحدث ذلك في حروب تنشب بين أناس على دين واحد يدعو للتوحيد والأخوّة؟». أما النتيجة الفعلية التي تمخضّت عنها «حرب تحرير عبيد المشرق» فكانت استرقاق رجالها وبيع نسائها «سبايا» في «سوق الجواري»، وقد كان هذا مصير «عروسة» نفسها. ورغم فظاعة هذا المصير، فقد فتح «ثقباً للأمل في سماء سوداء». لقد كان ابن فطومة «أول الذاهبين» إلى سوق الجواري، و«اقتحم المزاد بإصرار». ورغم المزايدة التي جابهه بها «شخص سمع من يهمس بأنه مندوب الحكيم ديزنج» فقد «رسا المزاد عليه بثلاثين ديناراً». ولكن فرحته باستعادة «عروسة» لم تطل. فقد فوجئ بعرض يقدمه ديزنج «المقرّب إلى الإله» لشراء «عروسة» كما لو أنها سلعة. ولما رفض دهمه رجال الشرطة في حجرته في «فندق الغرباء» وصادروا منه عروسة كما كان الحاجب الثالث لوالي دار الوحي صادَر حليمة، وأحالوه إلى القضاء بتهمة «السخرية من دين هذه الدار التي تستضيفك». و«أصدرت المحكمة حكمها بسجنه مدى الحياة، مع مصادرة أمواله وما يملك. وبذلك دخلت عروسة في المصادرة». هي إذاً الأيديولوجيا الدينية الشمولية القروسطية التي لا تعترف بأي

سؤدد لغرائز الحياة، ولا بأية استقلالية للطاقة الجنسية التي قد تكون أكثر طاقات الإنسان حيوية. فالجريمة الأولى في دار الحيرة هي «جريمة العقيدة». وكل تفكير حرّ هو بمثابة كفر وإن لم يكن كافراً. فبين الكثرة الكثيرة من السجناء الذين التقاهم ابن فطومة في ذلك القبر الذي اسمه السجن «لم يكن أحد منهم قد كفر بالإله، فهذه جريمة عقوبتها ضرب العنق، ولكن نُقلت عنهم تساؤلات ناقدة لبعض التصرفات الشاذة التي تمسّ العدالة أو حرية الإنسان».

في تلك الحفرة في قلب الصحراء، المسكونة بالهوام والحشرات والروائح الكدرة والقذارة والظلمة الخانقة، قضى ابن فطومة عشرين سنة من حياته ذاق فيها «طعم الفناء بجلاله الأبدي». أنحن أمام كناية أخرى عن ظلام القرون الوسطى وعن «الفجوة» التي استحدثتها في تاريخ تقدّم البشرية على نحو ما ترى فلسفة شائعة للتاريخ؟ مهما يكن من أمر، فإن دار الحيرة، التي تقع في نقطة التوسط بين دار المشرق ودار الحلبة، هي الدار التي نفت **الغريزة** بدون أن توطّن **العقل**. وربما من هنا كان اسمها. وهي على كل حال لا تحظى بأي تعاطف من جانب قناع نجيب محفوظ الذي هو ابن فطومة: فهي دار الوجود المصادَر. ولولا انقلاب غير متوقع ـ إذ «ثار قائد الجيش على الملك وقتله وأحلّ نفسه محله» ـ لما كان ابن فطومة تلقى «من جديد تيار الحياة والتاريخ». ولكنه لم يخرج من سجنه إلاّ ليكتشف أن رجلاً فيه قد «مات وحلّ محله آخر»: «كان اللقاء المثير حقاً بيني وبين نفسي في المرآة. رأيت قنديل الكهل المبعوث من قبره بعد دفن استمر عشرين عاماً. كهل ناحل ذابل غائر العينين ذو لون كئيب ونظرة ميتة». وهذا الكهل هو الذي سيواصل الرحلة إلى دار الحلبة. ولعله ما كان ليواصلها لولا أنه صار إلى كهولة. فلولا مرارة تجربة المصادرة والقمع، ولولا «الاعتدال الخريفي» لاندفاعات الغريزة والشباب، لما شقّ الإنسان الفرد، ولا النوع البشري عامة، طريقهما إلى سن الرشد.

دار الحلبة

ـ أهلاً بكم في الحلبة عاصمة دار الحلبة، دار الحرية.

هكذا استقبل«مدير الجمارك» ضيوفه من تجار القافلة القادمة من دار الحيرة. وللحال بدا واضحاً أن هذه التسمية وافقت الهوى الأيديولوجي لابن فطومة بوصفه ناطقاً بلسان ذلك النصير اللامشروط للمذهب الحرّي الذي هو نجيب محفوظ. فبدلاً من أن يستنفر حسّه النقدي، شأنه مع كل جديد يصادفه، فقد سارع يعلّق في دخيلة ذاته: «دهشت لسماع الكلمة الملعونة في كل مكان. ودهشت أيضاً لخلوّ كلامه من التحذير المعلن أو الخفي. وقلت لصاحب القافلة: أول دار ترحب بالقادم بلا نذير».

وعندما مضى ابن فطومة إلى «فندق الضيوف» ـ وليس من قبيل المصادفة أنه لم يعد يسمى «فندق الغرباء» ـ فوجئ بمستوى الرقي الحضاري: «مضوا بي وحدي إلى فندق الضيوف. وفي الطريق ـ تحت ضوء القمر ـ تناثرت معالم من المدينة في عظمة موحية بمنظر جديد، في كثرة من الهوادج الذاهبة والآتية على ضوء المشاعل رغم اقترابنا من الهزيع الأخير من الليل (قد يباح لنا أن نفتح هنا قوسين لنلاحظ أن الحضارة الحديثة هي وحدها، دون سائر الحضارات التي عرفها تطور البشرية، التي جعلت من الليل ـ وليس فقط من النهار ـ معاشاً للبشر). أما مدخل الفندق فقد استوى في اتساع وعمق تحت سقيفة تتدلى منها القناديل على هيئة تبهر الأبصار. وبدا بناء الفندق ضخماً مرتفعاً ينطق بجمال الهندسة ونعمة الثراء. أما حجرتي فادّخرت لي مفاجأة أخرى بألوان جدرانها الزرقاء وسجادتها الوثيرة وفراشها النحاسي المرتفع بأغطيته المزركشة، وغير ذلك مما لا يوجد عادة إلا في البيوت الكريمة بوطني. تطالعني هنا بلسان بليغ حضارة متفوقة، ولا شك، على حضارة الحيرة بدرجات ودرجات».

وفي المدينة، بعد الفندق، كانت تنتظره مفاجأة أكبر، بل «صدمة حضارية» كما جرت العادة في الأدبيات النهضوية على توصيف لحظة اكتشاف «الشرق» نفسه متأخراً في مرآة الغرب المتقدم: «تركت قدميّ تقودانني بحرية في مدينة الحرية، فانبهرت بكل ما وقعت عليه عيناي بين خطوة وأخرى. شبكة من الشوارع لا تعرف لها أولاً من آخر، صفوف من العمائر والبيوت والقصور، حوانيت بعدد رمل الصحراء تعرض من ألوان السلع ما لا يحيط به حصر،

مصانع ومتاجر ودور لهو، حدائق كثيرة متعددة الأشكال والألوان، تيارات لا تنقطع من النساء والرجال والهوادج، أغنياء وكبراء، وفقراء أيضاً وإن كانوا أحسن درجات من فقراء الحيرة والمشرق. ملابس الرجال والنساء متنوعة، للجمال حظ موفور، وكذلك الأناقة، ويصادفك الاحتشام كما يصادفك التحرر القريب من العري، والجدّ والرزانة يؤاخيان المرح والبساطة، وكأنني ألقى لأول مرة بشراً لهم وجودهم ووزنهم وإدلالهم بأنفسهم».

هي إذاً يوطوبيا جديدة. ولكنها يوطوبيا واقعية مئة في المئة. وككل ما هو واقعي، فإن حضارة دار الحلبة تحضر بهالتها وأوشابها معاً. وتلك هي طبيعة الرأسمالية نفسها. فهي لا تدّعي أنها تحقق مثلاً أعلى، ولكنها تقدّم واقعاً أعلى وأكثر تقدماً من الواقع الذي تقدمه أية حضارة أخرى من الحضارات التي تؤسس نفسها وتمارس فاعليتها باسم المثال الأعلى، أدينياً كان أم علمانياً. والمرض الذي تعانيه سائر الحضارات الأخرى هو على الدوام **مفارقة واقعها لمثالها**، وهي مفارقة من طبيعة انحطاطية بالضرورة. أما الحضارة الحديثة فمبدؤها المباطن لها هو السعي الدائب إلى الانتقال من **واقع أقل تقدماً إلى واقع أكثر تقدماً** في مجاوزة دائمة لنفسها، وفي عملية تبعيد دائمة أيضاً لما يمكن أن يتبدّى، في كل مرحلة تاريخية، وكأنه مثالها. وبما أنها لا تنطلق من مثال، بل من واقع، فإن مسيرتها لا تكون نكوصية على منوال الحضارات الأخرى المحكومة بقانون السقوط من مثال الخير إلى واقع الشر، بل **تصحيحية** بالانتقال من واقع سيء إلى واقع أقل سوءاً. وبما أنها لا تنطلق من مثال متعالٍ، بل من واقع مطلوب تجاوزه باستمرار، فإنها تستطيع أن تطلق العنان للنزعة النقدية، على حين أن الحضارات الأخرى لا تستطيع أن تكون في نزعتها النقدية جذرية: فهي لا تستطيع أن تدين واقعها المنحطّ إلا بالإحالة إلى مثالها الذي يجب أن يبقى في نظرها موضوع منافحة وفوق كل نقد. ومن هنا نزعتها إلى تثبيت نفسها في عصر ذهبي أول مطلق وإلى تكرار ذاتها في محاولة جهيضة لإحياء ذلك العصر دونما اعتبار لتغير شروط الزمان والمكان. أما الحضارة الحديثة التي لا تقيّد نفسها بأسطورة عصر ذهبي، فهي لا ترسم شكلاً دائرياً لمسارها ولا تضع حداً معلوماً مسبقاً لتجاوزها نفسها

ولتقدمها. فهي ليست حضارة دائرية، بل حضارة طردية مندفعة دوماً إلى الأمام، وتجهل مبدأ التكرار. ولهذا كانت فلسفتها في التاريخ أن **التاريخ لا يعيد نفسه**.

ابن فطومة، الذي يحمل بين طياته فيلسوف تاريخ، لا يجهل هذه الميزة لدار الحلبة. ومع أن استراتيجيته النقدية، بوصفه ابن دار الوحي وتلميذ الشيخ مغاغة، تقوم على إدانة الواقع باسم المثال، ومن ثم على مزاوجة النزعة إلى النقد بنزعة إلى المنافحة، فإن لبوسه لبوس الرحالة، إذ يتيح له الانعتاق من إسار تجربته التاريخية الخاصة، يتيح له أيضاً أن يدرك أن «معجزة» دار الحلبة تكمن تحديداً في أنها صنعت واقعها بنفسها ولم تختطّ لنفسها من مثال آخر سوى تصحيح هذا الواقع وتحسينه. فعندما يبادر إلى سؤال مرهم الحلبي حكيم دار الحلبة: «كيف صنعتم حياتكم؟»، يسجل في دفتره أن جوابه كان «بكل بساطة: لقد صنعناها بأنفسنا». ويترك له أن يتابع بلا تدخل ولا تعليق: «لا فضل في ذلك لإله. آمن مفكرنا الأول بأن هدف الحياة هو الحرية، ومنه صدرت أول دعوة للحرية، وراحت تتسلسل جيلاً بعد جيل.. بذلك أُعتبر كل تحرر خيراً وكل قيد شراً. أنشأنا نظاماً للحكم حرّرنا من الاستبداد، وقدسنا العمل ليحررنا من الفقر، وأبدعنا العلم ليحررنا من الجهل.. وهكذا.. هكذا.. فإنه طريق طويل بلا نهاية.. لم يكن طريق الحرية سهلاً، ودفعنا ثمنه عرقاً ودماً. كنا أسرى الخرافة والاستبداد، وتقدم الرواد، وضربت الأعناق، واشتعلت الثورات، ونشبت حروب أهلية، حتى انتصرت الحرية وانتصر العلم». وكان سؤاله الأخير لمرهم الحلبي (والاسم في ذاته كناية عن «المرهم» أو السرّ الذي فيه يكمن تقدم دار الحلبة) قبل أن يودعه: «إلى أي دين تنتمي أيها الحكيم مرهم؟»، فجاءه الجواب: «دين إلهه العقل ورسوله الحرية».

تحت لواء هذا «الدين» سيجد ابن فطومة إغراء كبيراً للانتماء. فليس الرقي الحضاري الكبير هو وحده ما شدّ قلاعه إلى دار الحلبة، بل كذلك نظامها السياسي (= الديمقراطية) ونظامها الديني (= العلمانية) ونظامها الفكري (= العقلانية). فخلافاً لواقع الحال في سائر الديار الأخرى، السابقة واللاحقة، فإن نظام الحكم في دار الحلبة يقوم على مبدئي الانتخاب ودوران السلطة في إطار

دستور (المرجع بلغة ابن فطومة) ناظم للمعارضة السياسية ولعلاقة الدولة بالمجتمع. والحلبة بعد ذلك دار الحرية الدينية: «تمثل فيها جميع الديانات، فيها مسلمون ويهود ومسيحيون وبوذيون، بل فيها ملحدون ووثنيون». والدولة فيها «لا تلتزم بأي دين» ولا «شأن لها بالأديان» أصلاً، بل هي توفِّق بين شتى الأديان (**أهل الملل والنحل** بلغة ابن فطومة) بمعاملتها «الجميع على قدم المساواة الكاملة». وطبقاً لتعبير حكيم الحلبة، فإن «كل طائفة تحتفظ في داخلها بتقاليدها الذاتية، والاحترام يسود العلاقات العامة، لا امتياز لطائفة ولو جاء رئيس الدولة منها. وبالمناسبة أخبرك بأن رئيسنا الحالي وثني!» (وهنا يعلق ابن فطومة في ظاهر من الاستنكار وباطن من الإعجاب اللامحدود: «دار مذهلة ومزلزلة للدماغ. حرية لم أسمع عنها من قبل»). أما من المنظور الفكري فإن شعار دار الحيرة: «من آمن بعقله فقد أغناه عن كل شيء». وأول شروط العقل ألا تعلو فوق سلطته سلطة، وأن تطلق حرية الرأي دونما تعيين حدود مسبقة له (وهو شيء صعُب على ابن فطومة نفسه، رغم جرأته في النقد الذاتي، أن يتحمله عندما وجد حكيم الحلبة يتطاول بنقده لا على «أنظمة دار المشرق ودار الحيرة» فحسب، بل كذلك على مُثُل «دار الإسلام»: فآمر العقلانية في دار الحلبة يأمر بأن «يعاد النظر في كل شيء» حتى لو كان من مقدسات الذات أو الآخر).

هل معنى ذلك أن ما من شيء في واقع دار الحلبة قابل للانتقاد؟ الواقع أن ابن فطومة نفسه، على انئخاذه بتلك «الحضارة الفريدة» التي يزيده انشداداً إليها شعوره بأن «هوة سحيقة تفصل ما بينه وبين عالمها»، سيجد متسعاً لتوجيه انتقادات لاسعة إلى بعض مظاهرها. فهو سيسدد انتقاداً ـ لا يخلو من سذاجة من وجهة نظر علم الاقتصاد ـ إلى ظاهرة غلاء الأسعار في دار الحلبة: «هالني الرقم وقلت لنفسي إن كل شيء يتمتع بالحرية في الحلبة حتى الأسعار»[٣]. وهو

٣ ـ معلوم أن الرأسمالية أنجزت أكبر ثورة في تاريخ اقتصاد البشرية لترخيص الأسعار. فرخص الأسعار مرهون بعاملين ربما ليس لهما ثالث: الإنتاجية والمنافسة بين المنتجين. والحال أنه ليس من تشكيلة اقتصادية/اجتماعية في التاريخ ارتبط تطورها بمبدئي الإنتاجية والمنافسة كالرأسمالية (أفلا تستمد دار الحلبة اسمها من كونها حلبة للمنافسة؟).

سيوجه نقداً أكثر سدادة إلى استمرار الانقسام الطبقي للمجتمع إلى أغنياء وفقراء (مع الإقرار كما رأينا بأن فقراء الحلبة «أحسن درجات من فقراء الحيرة والمشرق»)، وإلى تحكم المصالح لا المبادئ بقرار السلم والحرب. وسيلاحظ أن الحرب حتى في دار الحيرة تحمل معها دائماً حمولتها من الكذب الأيديولوجي، وسيلاحظ أيضاً أن حرية دار الحلبة تتطرف أحياناً إلى حد تكاد تكون معه «بالفوضى أشبه». وأكثر ما سيدينه النزعة العدوانية لدار الحلبة إلى استعمار العالم المحيط «لا لتحرير شعوب المشرق والحيرة، ولكن من أجل مصالح ملاّك الأراضي والمصانع والمتاجر».

ولكن جميع هذه الانتقادات لن تجعل ابن فطومة يدع غشاوة المطلق تعمي على وعيه، وتنسيه مبدأ النسبية الذي بدون تفقد رحلته معناها. فما دامت المقارنة بين الحضارات هي غاية رحلته طلباً للدواء الشافي لأوجاع الوطن، فإنه لا يملك أن يماري في واقع التفوق الحضاري الساحق لدار الحلبة على دار المشرق ودار الحيرة. فالرأسمالية، على أوشابها، نقلت الحضارة البشرية نقلة نوعية كبرى إلى الأمام، وتاريخ الإنسانية من بعدها لم يعد كما كان قبلها. ومهما يكن بُعدها عن المثال، فإن واقعها متقدم بأشواط على واقع كل حضارة أخرى. وقد تكون الحضارات الأخرى أسست نفسها في البدء على فكرة طوباوية مثالية. ولكن انطلاقاً من المستوى الحضاري الذي وصلت الرأسمالية ـ وأوصلت العالم ـ إليه، باتت ممكنة فكرة **طوباوية واقعية**، وقرار ابن فطومة بهذا الصدد يبدو بلا استئناف: فليس في دار الحلبة سيختار الإقامة والزواج وإنجاب الأبناء فحسب، بل فيها أيضاً سيحلم بإقامة مدينته الفاضلة التي يصرّ على وصفها، مهما تكن المفارقة كبيرة، بأنها «إسلامية». فدار الحلبة، بديمقراطيتها وعلمانيتها وعقلانيتها، هي وحدها، دون غيرها من ديار المعمورة، التي تتيح اليوم إمكانية **إسلام آخر**، هو غير الإسلام الذي فارق واقعه مثاله في موطنه بدار الوحي إلى حدّ أنه «لو بعث عليه الصلاة والسلام لأنكره كله». إسلام «تهرأ بالخرافات والأباطيل» وكرّس ـ وهو عند رحالتنا دين العقل ـ استقالة العقل، وناء ـ وهو دين التوحيد ـ تحت «وثنية الحكام»، وأسلم نفسه ـ وهو دين الأخوّة ـ إلى «تاريخ من الدموية والآلام».

الإسلام الذي يحلم به ابن فطومة هو، بكلمة واحدة، إسلام حضاري. إسلام معلمن ومعقلن. وعلى الأخص إسلام لا يقفل على نفسه أبداً باب الاجتهاد: إذ «إسلام بلا اجتهاد يعني إسلاماً بلا عقل».

باب الاجتهاد، المعاد على هذا النحو فتحه في شروط تاريخية وجغرافية جديدة، هو الذي يجعل ابن فطومة يتخيل أسرة إسلامية من أسر دار الحلبة المتعددة الأديان يترأسها شيخ إمام - حمادة السبكي - هو نموذج لشيخ عصري منفتح على منجزات حضارة الدار التي ينتمي إليها. شيخ لا يمثل الإسلام بإطلاق، بل حصراً «إسلام دار الحلبة».

«عالم جديد وإسلام جديد». ذلك هو التعليق الذي يديره ابن فطومة في نفسه عندما يدعوه الشيخ حمادة إلى تناول طعام الغداء في بيته: «رحبت بالدعوة لأنغمس في حياة الحلبة. سرنا معاً حوالي ربع ساعة إلى شارع هادئ تحفّ به أشجار الأكاسيا على الجانبين. واتجهنا إلى عمارة أنيقة يقيم الإمام في دورها الثاني. لم أشكّ أن الإمام من الطبقة الوسطى. ولكن جمال حجرة الاستقبال دلني على ارتفاع مستوى المعيشة في الحلبة. وصادفتني تقاليد غريبة تُعتبر في وطني بعيدة عن الإسلام. فقد رحّبت بي زوجة الإمام وكريمتها بالإضافة إلى ابنيه، وتناولنا الغداء على مائدة واحدة، بل قُدِّمت إلينا أقداح نبيذ. إنه عالم جديد وإسلام جديد. وارتبكت لوجود المرأة وكريمتها. فمنذ بلغت مشارف الشباب لم تجمعني مائدة طعام مع امرأة، لا أستثني من ذلك أمي نفسها. ارتبكت وغلبني الحياء، ولم أمسّ قدح النبيذ. قال الإمام باسماً: دعوه لما يريحه. فقلت: أراك تأخذ برأي أبي حنيفة؟ فقال: لا حاجة بنا إلى ذلك، فالاجتهاد عندنا لم يتوقف، ونحن نشرب مجاراة للجو والتقاليد، ولكننا لا نسكر».

قطيعة ثانية يريد ابن فطومة استبعادها من مدينته الفاضلة الإسلامية، هي القطيعة بين الدين والفن الديني، ولا سيما في شكله المسرحي والسينمائي: «في اليوم التالي اكتريت هودجاً (= سيارة)، طاف بي بمعالم العاصمة الهامة.. وأخبرني المرشد أن أهل الديانات المختلفة يمثّلون سيَر أنبيائهم في الجوامع

والكنائس والمعابد. فأعلنت عن رغبتي في مشاهدة سيرة نبينا عليه الصَّلاة والسَّلام. فمضى بي إلى أكبر جامع في العاصمة، وجلست بين المشاهدين، وراح قوم يمثّلون السيرة في باحة الجامع من بدايتها إلى نهايتها. رأيت فيما خُيِّل إليّ النبي والصحابة والكفار، وهو ما اعتبرته جرأة تقارب الكفر. ولكن كان عليَّ أن أرى كل ما يستحقّ التسجيل، وأثّر فيّ الشخص الذي يقوم بدور الرسول للحدّ الذي صدّقته، فانفعلت به انفعالاً فاق كل تصوّر حتى رأيته في المنام. وقلت لنفسي: إن ما يدهشني حقاً هو أن إيمان هؤلاء الناس صادق وأمين».

حلم ثالث داعب مخيلة ابن فطومة في دار الحلبة: إلغاء مقولة أهل الذمة. فعندما قرر التوطن في عاصمتها والزواج بسامية، ابنة الشيخ حمادة السبكي، كان لا بد من أن يبحث عن عمل يقوم بأوده وأود أسرته الجديدة: «اقترح عليَّ الشيخ حمادة السبكي المشاركة في محل لبيع التحف والحلي، فوافقته بحماس، وكان شريكاي شقيقين مسيحيين، وكان محلهما يوجد بميدان الفندق. واقتضى العمل أن أبقى في المحل معهما سحابة النهار، فأقبلت على العمل ـ لأول مرة في حياتي ـ بنشاط محمود».

وكان زواجه بسامية هو المظهر الرابع لجمهوريته الطوباوية الصغيرة. جمهورية تقرّ للمرأة ـ الجنس المضطهَد في دار الوطن ـ بالمساواة التامة مع الرجل، كما بالعاقلية التامة: «سألتني سامية عن الحياة في دار الإسلام وعن دور المرأة فيها، ولما وقفتُ على واقعها انتقدته بشدة، وراحت تعقد المقارنات بينه وبين المرأة في عهد الرسول والدور الذي لعبته، حتى قالت: الإسلام يذوي على أيديكم وأنتم تنظرون».

وليس من قبيل المصادفة أن يتزوج ابن فطومة بسامية وأن ينجب منها مثنى وثلاث ورباع. فسامية امرأة ورمز، تماماً مثلما كانت من قبلها عروسة. فبعد غريزة الشباب يأتي طور عقل سن الرشد. وعلى هذا النحو تتطابق عقلانية دار الحلبة مع رمزها الأنثوي كما مع رمزها الفصلي: «تجلت الأمومة للعين والصيف يطوي آخر صفحاته، ووردت نسائم الخريف مترعة بالرطوبة وظلال

السحب. وكل يوم أكتشف من عالم زوجتي المحبوبة جديداً. إنها معتزة بنفسها في غير غرور، مغرمة بالمناقشة.. كنت مغرماً بالأنثى الكائنة فيها.. غير أن شخصيتها كانت أصدق وأقوى من أن تذوب في ملاحة الأنثى الناضجة.. وجدت نفسي وجهاً لوجه مع ذكاء لماع، ورأي مستنير، وطيبة ممتازة، واقتنعت بتفوقها عليّ في أمور كثيرة فساعدني ذلك، أنا الذي لم أرَ في المرأة إلا متعة للرجل».

وليس من قبيل المصادفة أن يلتقي ابن فطومة مصادفة بعروسة المشرقية في آخر أيام إقامته في دار الحلبة ليكتشف أنها تزوجت من «رجل بوذي واعتنقت ديانته». فالطاقة الليبيدوية، بحسب الاصطلاح الفرويدي، قد آذنت بالاستقالة، وإن كانت لا تزال تعرف بقية من اندفاع واختلاج: «اهتز صدري اهتزازة عنيفة وتفجرّت من جدرانه ينابيع أسى وحنين. غمرته دفقات حارّة من الماضي حتى أغرقته. ولا أستبعد أن الحب القديم رفع رأسه ليبعث من جديد. ولكن الواقع الجديد كان أقوى وأثقل من أن تعبث به الرياح».

ومع ذلك، إن الرحالة الذي في ابن فطومة ما كان له أن يقبل بأن يكون هذا «الواقع الجديد»، على ما فيه من مكاسب حضارية كبرى، هو الواقع النهائي. ثم إن دورة العمر نفسها كانت تقتضي منه أن يشدّ الرحال من جديد.. ذلك أنه حتى وإن يكن من القدر البيولوجي للإنسان أن تتوقف طاقته الليبيدوية في منتصف الطريق، فإن من شرطه، كموجود حرّ، أن توالي غريزة المعرفة فيه الشوط إلى نهايته. ومن هنا قرار بن فطومة بالارتحال إلى دار الأمان، ولو في شتاء العمر، وهي الدار التي ما تسنّى لأستاذه الشيخ مغاغة أن يزورها نظراً إلى قيام حرب أهلية فيها في حينه. وبالفعل، كانت تجربة اليوطوبيا الاشتراكية لا تزال قيد مخاض عندما كان مثقف عصر النهضة يتهيأ لتسليم دوره التاريخي إلى تلميذه مثقف العصر.

دار الأمان

الأمان الذي تستمد منه الدار اسمها ليس أمان الوجود، بل أمان المعاش.

فأول ما يميز دار الأمان أنها، بالمقابلة مع دار **الحرية**، دار **المساواة**، دار الأمن

الاقتصادي، الدار التي لا تعرف البطالة ولا تميّز بين أغنياء وفقراء: «الجميع يعملون، لا يوجد عاطل، لا توجد امرأة غير عاملة.. كل فرد يُعدّ لعمل ثم يعمل، وكل فرد ينال أجره المناسب. الدار الوحيدة التي لا تعرف الأغنياء والفقراء. هنا العدل الذي لم تستطع دار أخرى أن تحقق جزءاً منه.. كلها عمائر عظيمة ومتشابهة، لا توجد سرايات ولا دور منفردة ولا عمائر عظيمة وأخرى متوسطة. الفروق في الأجور يسيرة، الجميع متساوون إلا من يميّزه عمله، وأقل أجر يكفي لإشباع ما يحتاجه الإنسان المحترم من مأوى وغذاء وكساء وتعليم وثقافة وتسلية أيضاً».

لكن مجتمع «العدالة الشاملة» هذا تزاوجه **دولة رقابية** لا نظير لها في أي دار زارها ابن فطومة. فمنذ وطئتها قدماه صار له مرافق ملازم كظلّه: إنه «فلوكة» المرشد و«مندوب مركز السياحة» الذي ليس له من السياحة سوى اسمها: «غادرنا المركز وفلوكة يتبعني صامتاً كأنه ظلي وقد سلبني روح المغامرة والحرية.. واقتربنا من الفندق الذي لاح عظيماً لا يقل روعة عن فندق الحلبة. أما الحجرة فكانت أقل في المساحة وأكثر بساطة.. ولاحظت وجود سريرين بها جنباً إلى جنب، فتساءلت بقلق: ما معنى وجود السرير الآخر؟ فأجاب فلوكة بهدوء: إنه لي. فسألته باحتجاج لم أُعْنَ بإخفائه: أتنام معي في حجرة واحدة؟ فقال من دون أن يخرج عن هدوئه: هذا هو النظام المتَّبع في دارنا. فتساءلت متذمراً: إذن لن أحظى بالحرية هنا إلا في دورة المياه! فقال ببرود: ولا هذه أيضاً».

لكن باستثناء حضور المساواة وغياب الحرية، فإن دار الأمان ما كانت تختلف اختلافاً بيّناً في المستوى الحضاري عن دار الحلبة، وهذا ما كان مبعث أسى لابن فطومة المرغم، بحكم مرجعيته إلى «دار الإسلام»، على المداورة الدائمة لآلية القياس والمقارنة: «في اليوم التالي زرنا مصانع ومتاجر ومراكز للتعليم والطب. الحق أنها لم تكن تقلّ عن أمثالها في الحلبة عظمة ونظاماً وانضباطاً[٤]».

٤ ـ لنتذكر أن ابن فطومة يسجّل الوقائع من موقعه الزمني في مطلع الثمانينات. ويومئذ ما كان ظاهر الأنظمة الاشتراكية يشفّ عن مدى فواتها الحضاري الباطن.

واستحقت دائماً إعجابي وتقديري، وهزّت عقيدتي الراسخة في تفوّق دار الإسلام في الحضارة والإنتاج».

ولكن رغم هذا الظاهر من التقدّم الحضاري فإن ابن فطومة، العاشق بوصفه قناعاً لنجيب محفوظ لمبدأ الحرية، ما استطاع أن يبدي ارتياحاً ولا أن يبطن تعاطفاً مع تلك الدار التي «وضعت الحرية تحت المراقبة». فلا هو أحبّ طقسها: «شتاؤها قاتل، خريفها قاسٍ، ربيعها لا يحتمل». ولا ارتاح «لتجهم الوجوه وصلابتها وبرودها المخيم». ولا استهوته تكرارية المساواة «في الملابس واللون والوزن». ولا استذوق نمطية «الرؤية المتماثلة». ولا اطمأن إلى الطمأنينة الاقتصادية الراسخة لرعاياها إلى حدّ «ينذر بالخمول». وأهمّ من ذلك كله أنه ما استطاب، وهو الحُرّيُّ المذهب، نظامها السياسي الشمولي الذي ذكّره «بنظام الخلافة في الإسلام»: «رئيس تنتخبه الصفوة التي قامت بالثورة، ويتولى منصبه مدى الحياة.. إنه المهيمن على الجيش والأمن والزراعة والصناعة والعلم والفن، إذ إن الدولة هي صاحبة كل شيء». وأسوأ ما أساءه مشهد «الرؤوس المقطوعة» لـ«أعداء الشعب» التي عرضها الفرسان على أسنّة رماحهم «منفصلة عن أجسادها» يوم الاحتفال بعيد انتصار الثورة: «غاص قلبي من فظاعة المنظر ونظرت نحو فلوكة فقال باقتضاب: خونة متمردون! أزعجك منظر الرؤوس المقطوعة؟.. ضرورة لا مفر منها. نظامنا يطالبنا بألا يتدخل إنسان فيما لا يعنيه، وأن يركز كل فرد على شؤونه. فالمهندس لا يجوز أن يثرثر في الطب، والعامل لا يجوز أن يخوض في شؤون الفلاح، والجميع لا شأن لهم بالسياسة الداخلية أو الخارجية. ومن تمرد على ذلك فجزاؤه ما رأيت!..أدركت أن الحرية الفردية عقوبتها الإعدام في هذه الدار، واعترتني لذلك كآبة شديدة، وحنقت على فلوكة لإيمانه المتعصب بما يقول».

هل معنى ذلك أن ابن فطومة يصدر حكم إدانة شاملة على واقع دار الأمان وفلسفتها معاً؟ العكس يكاد يكون هو الصحيح: فما كان لدار الأمان إلا أن تمارس عليه قدراً من الجاذبية ما دامت تحتضن واحداً من المثالين اللذين ما فتئت البشرية، منذ بداية تاريخها الحضاري، تتقلب بينهما: **الحرية والمساواة**. فنضال

البشرية في سبيل المساواة لا يقل إثارة للإعجاب عن نضالها في سبيل الحرية. ولكن الصعوبة كانت، ولا تزال، تكمن في الجمع بين هذين القطبين اللذين ينزع كل منهما إلى أن يفرز من ذاته ما ينقض الآخر. فالحرية مولِّدة بطبيعتها للامساواة، وإلا كفّت عن أن تكون هي الحرية. والمساواة لا تقوم لها قائمة إلا بقدر ما تحدّ وتضبط، وتقمع عند الضرورة، التفاوت الذي من طبع الحرية أن تولِّده. ولئن تكن دار الأمان قد وضعت «الحرية تحت المراقبة»، فإن ابن فطومة لا ينكر لها أنها أفلحت في القضاء على «امتيازات الأسر والقبائل والطبقات في المجتمعات الأخرى التي يسودها الظلم والفساد»، حتى بات صعباً على مراقب مثله أن يستشعر «وجود فوارق طبقية حقيقية» فيها. ومن هنا ازدواجية موقفه منها وحكمه المتناقض عليها: «إنها دار عجيبة. أثارت إعجابي لأقصى حدّ، كما أثارت اشمئزازي إلى أقصى حدّ».

والواقع إنه إن يكن من حكم إدانة قطعي يصدره ابن فطومة، فهو على نظام الدار وواقع الدار التي منها جاء وإليها مرجعه: «استغفرت الله في سرّي طويلاً. وقد يجد المرء لوثنية دار المشرق عذراً، ومثلها دار الحيرة. ولكن دار الأمان، بحضارتها الباهرة، كيف تبوّئ عرشها رجلاً منها فتنزله منزلة الإله؟.. ولكن ساءني أكثر ما آل إليه حال الإسلام في بلادي. فالخليفة لا يقل استبداداً عن حاكم الأمان، وهو يمارس انحرافاته علانية، والدين نفسه تهرَّأ بالخرافات والأباطيل، أما الأمة فقد افترسها الجهل والفقر والمرض، فسبحان الذي لا يحمد على مكروه سواه».

دار الغروب

هذه الدار لا تطابق أي مكان جغرافي أو حضاري أو أيديولوجي، بل ما هي بـ «دار» إلا بالمعنى الصوفي للكلمة. فهي محض «محطة» أو «مقام» على «الطريق»، علماً بأن هذه الكلمة الأخيرة نفسها ينبغي أن تؤخذ بالمعنى الذي لها في مصطلحات الصوفية.

فدار الغروب هي دار العزوف والاستقالة. دار نهاية العمر والاستعداد للمفارقة الكبرى. دار الارتداد إلى رحم الذات تهيؤاً لتلك الولادة الثانية التي اسمها الموت.

ابن فطومة، الذي حرر، من خلال دفتر رحلته، ما يمكن أن نسميه «الوصية الأيديولوجية» لنجيب محفوظ، يكفّ في نهاية الرحلة عن أن يكون **قناعاً** ليغدو **هو الوجه.**

فنجيب محفوظ، الذي أثبت في العديد من رواياته أنه منتم كبير، حمل على الدوام في طياته وطيات رواياته حنينَ متصوفٍ كبير. وتجربة الروح وعالم الغيب ما كانت له في يوم من الأيام أقل إغراء من تجربة الالتزام السياسي والأيديولوجي. فنجيب محفوظ، الذي أرسى قدميه بثبات كروائي ملتزم في واقع عصره، ما كان يطيب له شيء، كروائي ميتافيزيقي، مثل محاولة النظر في الجانب الآخر من المرآة. فمبدأ الواقع يجد تكملته، لا نقيضه، في مبدأ ما بعد الواقع. وهذا على الأقل ما دام الإنسان كائناً فانياً. فالإنسان هو وحده بين الموجودات الذي يعي أنه برسم الموت. ومن ثم إنه الوحيد أيضاً بين الموجودات الفيزيقية الذي يصدق فيه الوصف بأنه أيضاً كائن ميتافيزيقي.

دار الغروب هي تلك الدار الزمانية، اللامكانية، التي يطغى فيها، في نهاية دورة العمر، سؤال عالم الغيب الميتافيزيقي على سؤال عالم الواقع الأيديولوجي.

دار بلا أسوار ولا حرّاس ولا فندق غرباء. دار ظاهرها «صحراء مترامية مستوية» وباطنها «أرض معشوشبة، نثرت على أديمها أشجار النخيل والفاكهة، تتخللها عيون مياه وبحيرات». ولكن العين لا تستشف باطنها هذا، خلف ظاهرها ذاك، إلاّ إذا بصرت بها على ضوء تلك الشمس التي تشعّ من داخل كل إنسان عندما يتحوّل هو نفسه إلى محض كائن داخلي: «انتظرت مشوقاً حتى أشرقت الشمس. لعلها أجمل شمس عرفتها في حياتي، فهي نور بلا حرارة أو أذى، يزفها نسيم عليل ورائحة طيبة، وترامت أمامي غابة غير محدودة..».

هذه الغابة الفردوسية، التي بدت في «أول الأمر خالية من البشر» كانت في الواقع ـ الواقع النفسي لا الواقع المادي ـ مسكونة. ولكن ما كان لسكانها حضور ـ كما في كل جنات الصوفية ـ إلاّ بغيابهم: «خيّل إليّ في أول الأمر

أنها خالية من البشر، حتى رأيت أول آدمي متربعاً تحت نخلة، كهلاً أبيض الشعر مرسل اللحية، فدنوت منه كأني عثرت على كنز وقلت له: السلام عليك يا أخي.. ولكن لم يبدُ عليه أنه سمعني، فكررت السلام وقلت: إني رحالة وفي حاجة إلى كلمة تضيء لي الطريق.. فلم تندّ عنه نأمة، وظل غائباً في ملكوته فسألته: ألا تريد أن تتحدث معي؟ فلم يظهر عليه أي رد فعل وكأنما لا وجود لي، فآيسني منه، فتحولت عنه مرغماً وواصلت السير. وكلما أوغلت صادفني آخر على مثل حاله، رجل أو امرأة، فأبذل المحاولة من جديد ولا ألقى إلا الرفض والتجاهل، حتى خيّل إليّ أنها غابة من الصم البكم العمي. ألقيت نظرة شاملة مفتونة على الجمال من حولي وغمغمت «إنها جنة بلا ناس». تناولت من الفواكه الساقطة على الأرض حبات حتى شبعت، ثم رجعت إلى متاعي، فرأيت التجار وهم يملأون أجولتهم بالفاكهة بلا حساب ولا رقيب. ولما رآني صاحب القافلة، ضحك وقال: هل استطعت أن تستنطق أحداً منهم؟ فحركت رأسي بالنفي فقال: إنها جنة الغائبين، لكن خيراتها مبذولة بلا حساب..».

هي إذاً دار تُعلَّق فيها جميع مقولات عالم الواقع: الاجتماع، الخطاب، التواصل، العمل، الإنتاج، الاستهلاك «إلاّ بالنسبة إلى من لا يزال يرحل في سبيل **التجارة**، لا في سبيل **المعرفة**). بل حتى «المناخ»، تلك المقولة المتحكمة في **رحلة ابن فطومة** برمزية الحضارات، تُسحب من التداول: «قلت وأنا ثمل بنشوةِ فوزٍ: ما أجمل جو الصيف هنا. فقال الرجل: هكذا في جميع الفصول!».

والواقع أن التجرد من الواقع، لا التقيد بمقولاته، هو دستور المقام في دار الغروب. ومن هنا قرار ابن فطومة بالتخفّف من حمولة زناره من الدنانير وبالاستغناء عن التعامل بالمال الذي هو المحدد الأكبر للعلاقة بالواقع في عالم البشر الواقعي. فالعري من المال، وحتى من اللباس «إلاّ مما يستر العورة»، ومن قيود الجسد في الجسد، هو «أول درجة في السلم» للارتقاء فوق الواقع والطيران «بلا أجنحة». وبعد التجرد يأتي مقام «التركيز الكامل»: «فبالتركيز الكامل يغوص الإنسان في ذاته، كما يقول شيخ الحلقة لمريده الجديد، ويمتلك القدرة على أن

يستخرج من ذاته «القوى الكامنة فيها» ويكتشف ما فيه من «كنوز مطمورة». أما «التقنية» للوصول إلى ذلك كله فهي «الغناء» الذي يحرر العالم من شر العالم، وينوب في التجربة المولوية مناب الصلاة في التجربة الدينية، و«يوثق المودة» بين المريد و«بين روح الوجود»: «ففي أعقاب الفجر كنت أول من قصد مجلس مولاي. ولحق بي نفر من القادمين الجدد فجلسنا على هيئة هلال، عرايا إلا مما يستر العورة. وقال الشيخ: أحبّوا العمل ولا تكترثوا للثمرة والجزاء.. وراح يغني ونحن نردد غناءه. وقد رفعني الغناء إلى عالم آخر. وعند كل مقطع تدفق من وجداني ينبوع قوة».

وتداركاً لسوء تفاهم محتمل، فلنقل إن تجربة ابن فطومة الصوفية هي **من طبيعة روحية أكثر منها دينية.** فهي الجواب الوحيد المتاح للإنسان، الذي لم يحسم الشك بيقين، عن سؤال الموت. فسواء أكان الموت سرداباً إلى العالم السفلي أم مرقاة إلى العالم العلوي، أم محض واقعة فيزيقية تعلن نهاية الحياة بالمعنى التشريحي الصرف للكلمة، فإنه يبقى سؤالاً أكثر منه جواباً، وسؤالاً من طبيعة ميتافيزيقية ومجاوزاً بالتالي لشرط الإنسان من حيث هو محض حيوان بيولوجي. وبرغم كل كشوف العلم، فإن تجربة الموت تظل، على الأقل كتجربة شخصية، غير قابلة للعقلنة التامة. وما لا يجيب عنه العقل لا مناص من أن تجيب عنه الميتافيزيقا. وحيث يصمت العقل تنطق لا محالة «القوى الخفية». وابن فطومة عقلاني كبير، ولكنه على قدر كبير أيضاً من الرهافة الميتافيزيقية. وإيمانه بالعقل لا يمنعه من أن يترك الباب مفروجاً أمام عمل القوى الخفية. إن لم يكن في ربيع العمر وصيفه وخريفه، فعلى الأقل في شتائه. وإن لم يكن في هذا العالم، فعلى الأقل في ما يمكن أن يكون عالماً آخر، أي في «دار الجبل» حيث «بالعقل والقوى الخفية يكتشفون الحقائق ويحققون العدل والحرية والنقاء الشامل».

ومع ذلك، نظلم ابن فطومة ظلماً كبيراً لو توهمنا أن تقدمه في العمر يمنعه من أن يُخضِع لمبدأ العقل والوعي النقدي نزعته إلى التصوف. ابن فطومة، الذي أقام في «دار الحلبة» وتزوج منها وأنجب، يعلم أن العلم والتصور العلمي للعالم قلّصا

هامش «الروح» إلى حدّ أدنى. ثم إنه يدرك، وهو الذي عاصر تجربة بناء اليوطوبيا الشيوعية في «دار الأمان»، أن أيديولوجيا العصر قلّصت أيضاً هامش الميتافيزيقا. فالماركسية التي تطابقت إلى حدّ كبير في عصر ابن فطومة مع أيديولوجيا العصر، ناصبت التصوّف العداء، وحكمت عليه بالنفي من مدينتها الفاضلة لتعارضه الجذري مع ما سمّته التصور المادي للتاريخ. ثم إن «دار الأمان» كانت في حالة حرب مع «دار الحلبة» والموقف التصوّفي يتنافى ومقتضيات الأيديولوجيا الجهادية. فـ «التكية» لا مكان لها في عالم الصراع الطبقي والنضال الإنتاجي. ومن هنا النهاية العنيفة لتجربة ابن فطومة المولوية: «استيقظنا على جلبة وصهيل خيل. ونظرنا فرأينا المشاعل منتشرة فوق الأرض كالنجوم، رأينا جيشاً من فرسان ورجالة يطوّق دار الغروب دون سابق إنذار.. من النظرة الأولى اكتشفت أنهم من جيش دار الأمان.. وقال القائد: بالنظر إلى الحرب الدائرة بيننا وبين الحلبة، وبناء على ما بلغنا من أن الحلبة تفكر في احتلال دار الغروب لتطوّق دار الأمان، فقد اقتضت دواعي الأمن أن نحتّل أرضكم. ساد الصمت ولم يعلّق أحد من جانبنا بكلمة. فقال القائد: إذا أردتم البقاء فعليكم أن تزرعوا الأرض وتنضمّوا إلى البشر العاملين، وإلاّ فسوف نعدّ لكم قافلة تحملكم إلى دار الجبل».

دار الجبل

اسم بلا مسمّى خارج حدود الزمان والمكان. سراب يبتعد كلما تراءى للقافلة أنها تقترب منه. جبل يخفي جبلاً في خداع لامتناهٍ للبصر، وبين كل جبل وجبل «صحراء قد ترامت كأنها بلا نهاية». دار كأنها «المعجزة» ما رجع أحد «ممن زارها»، ولا يُعرف أحد ترك «كتاباً عنها أو مخطوطاً». فهي «سرّ مغلق» ودار متعالية بإطلاق: «جبل يعلو على السحب ويتحدى الأشواق».

عند سفح هذا الجبل تتوقف القافلة بابن فطومة: فليس لأحد أن يواصل الرحلة إلاّ «على الأقدام كما واصلها السابقون». فالموت تجربة شخصية، وليس لأحد في هذه التجربة أن ينوب مناب أحد.

ولكن ماذا بعد الموت؟ هذا هو السؤال الكبير الذي يتركه ابن فطومة معلّقاً كجبل دار الجبل المعلّق بين السحب. هل الموت نهاية الحياة أم هو البداية لحياة

أخرى؟ ظاهر العنوان، الذي وضعه ابن فطومة للفصل الأخير من رحلته، يؤكد أنها «البداية». ولكن بما أننا تعرَّفنا في ابن فطومة لاعباً كبيراً بالكنايات، فليس يشقّ علينا أيضاً أن نتأول «البداية» على أنها كناية عن ضدها: «النهاية». وهذا التأويل ينسجم، ولا يتنافر، مع وصف دار الجبل بأنها «دار الكمال الذي ليس بعده كمال». فههنا أيضاً قد نكون أمام تورية، وقد تكون الجملة قابلة، بفضل طواعية اللغة العربية كما يداورها قلم نجيب محفوظ، لقراءة دلالية يعاكس باطنُها ظاهرَها: فدار الجبل، والحال هذه، دار النهاية التي ليس بعدها نهاية.

ونحن نزعم أن نجيب محفوظ تقصَّد ألا يحسم، فترك الاحتمالين كليهما قائماً. ولعل كل فن نجيب محفوظ، البالغ أعلى أشكال أصالته في الرواية الحكائية الكنائية، يكمن في تلك القدرة اللامحدودة على مداورة اللغة وعلى إبقاء الكنايات مفتوحة: **فكبير الروائيين العرب هو أيضاً كبير الكنائيين العرب.**

أما ابن فطومة، الناطق المقنَّع والسافر معاً بلسانه، فقد ترك سؤال الميتافيزيقا الكبير معلقاً، واكتفى، وهو يتأهب «للمغامرة الأخيرة بعزيمة لا تقهر»، بتسليم دفتر رحلته إلى صاحب القافلة ليسلمه بدوره إلى «أمين دار الحكمة»: «ففيه من المشاهد ما يستحق أن يعرف، بل به لمحات عن دار الجبل نفسها تبدِّد بعض ما يخيِّم عليها من ظلمات وتحرِّك الخيال لتصور ما لم يعرف منها بعد».

وفي المرة اليتيمة التي يتدخل فيها نجيب محفوظ ليمارس حقه كمؤلف «من الخارج» فإنما ليضيف قائلاً على سبيل التعليق الختامي:

«بهذه الكلمات خُتم مخطوط رحلة قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة.

«ولم يرد في أي كتاب من كتب التاريخ ذكر لصاحب الرحلة بعد ذلك.

«هل واصل رحلته أو هلك في الطريق؟

«هل دخل دار الجبل وأي حظ صادفه فيها؟

«وهل أقام بها لآخر عمره أو رجع إلى وطنه كما نوى؟

«وهل يُعثر ذات يوم على مخطوط جديد لرحلته الأخيرة؟

«علم ذلك كله عند عالِم الغيب والشهادة».

مرة أخرى وأخيرة، إذاً، يترك نجيب محفوظ الاحتمالات كلها قائمة. وهو إذ لا يضيف إلى معلوماتنا عن دار الجبل سوى علاقة استفهام كبرى، فإنه يثبت بذلك أنه يتقن أيضاً قواعد اللغة الميتافيزيقية، وهذا في إطار ثقافة ـ كالثقافة العربية الحديثة ـ استغنت بيقين الدين أو بيقين الأيديولوجيا عن قلق الميتافيزيقا.

شرق وغرب
رجولة وأنوثة

دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية

تجنيس العلاقات الحضارية

في مجتمع أبوي شرقي، متخلف ومتأخر، مشحون حتى النخاع بأيديولوجيا طهرانية، متزمتة وحنبلية، يغدو مفهوم الرجولة والأنوثة مفهوماً موجهاً لا للعلاقات بين الرجل والمرأة فحسب، بل أيضاً للعلاقات بين الإنسان والعالم.

ولئن يكن تشويه عظيم قد طرأ على طبيعة العلاقات بين الرجل والمرأة بحكم خضوعها لثنائية الرجولة/ الأنوثة الأيديولوجية، فإن تشويهاً أعظم يطرأ على طبيعة العلاقات بين الإنسان والعالم متى ما رضخ تسييرها للثنائية ذاتها: إذ من الممكن في خاتمة المطاف أن يبدو مفهوم الرجولة والأنوثة مفهوماً «طبيعياً» في ما يتعلق بالعلاقات بين الرجل والمرأة، بمعنى التوهم بأن «طبيعة» هذه العلاقات هي التي تفرز ذلك المفهوم. أما في ما يتعلق بالعلاقات بين الإنسان والعالم فإن مفهوم الرجولة والأنوثة مسقط عليها إسقاطاً ظاهراً وملصق بها لصقاً بيّناً، وليس له بالتالي حتى ظاهر الإفراز «الطبيعي».

وبمعنى آخر، قد يبدو من «الطبيعي» الحديث عن مبدأ مذكر لدى الرجل وعن مبدأ مؤنث لدى المرأة. ولكن عندما تفترض الأيديولوجيا الأبوية أن الإنسان هو المبدأ المذكر في العالم الذي هو المبدأ المؤنث، وأن علاقته به بالتالي هي هي علاقة الرجل بالمرأة، فإنها تكون قد أصابت عصفورين بحجر وعززت مواقعها بجدلية الفعل وردات الفعل.

فنظراً إلى أن علاقات الرجل بالمرأة في ظل الحضارة الأبوية ـ التي هي حضارتنا ـ كانت منذ ألوف السنين ولا تزال علاقات اضطهاد وسيطرة، فإن سحب «طبيعة» تلك العلاقات على العلاقات بين الإنسان والعالم يقدم تبريرات ممتازة لتحكيم مبدأ الاضطهاد والسيطرة في علاقات الإنسان بالعالم، أي علاقات الإنسان بالطبيعة وعلاقات الإنسان بالإنسان سواء بسواء.

والعكس صحيح إلى حد مدهش أيضاً. فبما أن علاقات الإنسان بالعالم، أي علاقاته بالطبيعة والإنسان معاً، كانت إلى يومنا هذا علاقات اضطهاد وسيطرة، فإن سحب طبيعة هذه العلاقات على العلاقات بين الرجل والمرأة يقدم تبريرات ممتازة لاستمرار هذا في اضطهاد هذه والسيطرة عليها.

هي إذاً دائرة محكمة الإغلاق. وهي تكرر نفسها أو تتعدد حلقاتها إلى ما لا نهاية حيثما وجدت علاقات اضطهاد وسيطرة وعنف. فالحرب رجولة، والسلام أنوثة. والقوة رجولة، والضعف أنوثة. والسجن للرجال، والبيت للنساء. وحتى ألعاب الأطفال: فالصبيان تستهويهم المسدسات والبنادق البلاستيكية، والبنات يملن إلى الدمى والعرائس وأشغال الإبرة. وحتى المجلات المصورة: فالمراهقون يقبلون على قصص المغامرات والبطولات والمطاردات السوبرمانية، والمراهقات يتهافتن على قصص الحب والعاطفيات والجنيات.

وليس أدب الصغار هو وحده الذي يعكس تلك الازدواجية بل يعكسها أيضاً أدب الكبار في خير نماذجه الروائية. فرجال هم صانعو الثورة وصاغة التاريخ في روايات مالرو. ورجل هو طيار سانت أكزبوري الذي يشق عنان فلوات السموات. بل إن الفن، والإبداع إطلاقاً، مهنة رجال. فالفنان، كما تلاحظ ش. فايرستون[1]، كان على الدوام رجلاً، والمرأة، وعلى الأخص في لوحات العري، موديله. وحتى في الأحوال القليلة التي أمسكت فيها المرأة بالفرشاة، بقي موديلها المرأة.

وبالفعل، إذا صدقنا فرويد، فإن التصعيد قدر الرجل ووقف عليه، بينما تقضي «شهوة القضيب» على النساء بدونية شبه أبدية. وفي الواقع، إن علم النفس التحليلي يكرس على نحو منقطع النظير ثنائية الرجولة/الأنوثة، وبالتالي الفعل / الانفعال، الإيجاب/السلب، التجاوز/المحايثة. ففي مضمار الأمراض النفسية والانحرافات الجنسية تذهب الفرويدية إلى أن السادية، من حيث هي فعل، انتصار للمبدأ المذكر في الإنسان، وإلى أن المازوخية، من حيث هي انفعال،

١ ـ شولاميت فايرستون: جدل الجنس: ملف الثورة النسوية.

انتصار للمبدأ المؤنث. والحال أن العلاقات البشرية في السادية أو المازوخية علاقات قوة، علاقات سيطرة وخضوع. ومعادل السادية (المذكرة) هو حب الإذلال، ومعادل المازوخية (المؤنثة) هو حب التذلل. وتقع الفرويدية في المحذور نفسه في تفسيرها لرموز الأحلام، عندما تؤكد أن «الأسلحة المدببة، والأدوات الطويلة والصلبة، وجذوع الأشجار والقصب، تمثل العضو المذكر، بينما تحل الخزائن والعلب والعربات والمدافئ محل العضو المؤنث في الحلم»[٢]. فهنا أيضاً يمكن ترجمة العلاقة بين هذه الرموز «المذكرة» و«المؤنثة» إلى علاقة فعل وانفعال، إيجاب وسلب، ومن ثم سيطرة ورضوخ. وصحيح أنه يمكن القول إن التحليل النفسي يقرر هنا حقيقة واقعة ولا يبتدع شيئاً من عندياته. ولكنه إذ يقرر الحقيقة الواقعة يكرسها، يوجدها حتى حيث لا وجود لها، يوقع في إسار منطقها الباطن لا الحالمين فحسب، بل حتى المحللين.

ووظيفة التحليل النفسي شبيهة هنا، من بعض الوجوه، بوظيفة اللغة. فاللغة لا تكتفي بأن تظلم المرأة ضمنياً عندما تشترط تذكير الفعل متى ما وجد فاعل مذكر واحد في مقابل عدد لامتناهٍ من الفواعل المؤنثة، بل إنها تتجاوز ذلك إلى شحن المفردات الدالة على العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة بمنطوقات الثنائية الآنفة الذكر. فجميع الألفاظ التي تدل على الجماع في اللغة العربية تنم عن علاقة قوة وسيطرة. فالرجل هو الذي «يأتي» المرأة، ولهذا يقال، في ما يقال: غشيها، وطئها، دعكها، وسمها، دعسها، رعزها، الخ.

وقد عرفت ثنائية الرجولة الأنوثة ازدهاراً عظيماً في عصر الفتح والاستعمار والعنصرية. ففضائل الرجولة لم يتغن بها أحد كما تغنى الأدب الأوروبي الكولونيالي، أدب البعثات والحملات والاستكشافات والفتوحات. وليس من قبيل الصدفة أن يكون نعت «البكر» و«العذراء» قد أطلق على قارات ومناطق وغابات بكاملها. وليس من قبيل الصدفة أيضاً أن يكون مالك العبيد والمستكشف والفاتح والمستعمر والمستوطن قد سمي بـ «الرجل» الأبيض. فعلاقة

٢ ـ سيغموند فرويد: **الحلم وتأويله**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٦، ص ٩٥ ـ ٩٦.

المستكشف بالمجاهل والأراضي البكر، كعلاقة المستعمِر بالمستعمَر، هي - أو يفترض فيها أن تكون - علاقة رجل بامرأة، أي فتح وسيطرة من جانب، ورضوخ واستسلام من جانب آخر. وفي الوقت الذي تتجه فيه الدراسات السوسيولوجية / السيكولوجية المحدثة نحو التوكيد على تلبس العلاقات العنصرية بين البيض والسود طابعاً جنسياً متعاظماً[٣]، نستطيع أن نجد مثالاً تاريخياً عريق القدم على الترابط المحكم بين ثنائية الرجل/المرأة والسيد/العبد في ممارسة تقنية خصاء العبيد في ظل الحضارتين الكلاسيكيتين اليونانية والرومانية كما في ظل الحضارتين العربية والعثمانية الإسلاميتين وحضارات رِقّية واستبدادية شرقية أخرى، مثلما يقدم لنا مجتمع القنانة الأوروبي مثالاً آخر على تجنيس Sexualisation علاقات الاضطهاد الطبقي في منحه السيد الإقطاعي حق الليلة الأولى في عروس الفلاح.

وقد أولى فرانز فانون، وعلى الأخص في كتابه **جلد أسود وأقنعة بيض**، اهتماماً خاصاً لجدل العنف الجنسي المتبادل بين المستعمِر والمستعمَر. فالرجل الأبيض، باغتصابه المرأة السوداء، يشعر الزنجي بأنه رجل مخصي؛ والزنجي، بإقامته علاقات جنسية طوعية أو غصبية مع المرأة البيضاء، ينتقم من المستعمِر ويثبت له أنه رجل مثله.

يصف حسنين، البطل البورجوازي الصغير في رواية نجيب محفوظ **بداية ونهاية** مشاعره إزاء فتاة نقية البشرة من الطبقة الأرستقراطية، فيقول: هذه امرأة إذا ركبتها فقد ركبت طبقة بأسرها. ومن المؤكد أن جدل القهر الكولونيالي والاغتصاب الجنسي قد جعل الكثيرين من أبناء المستعمرات المقهورين والمخصيين نفسياً يهتفون بينهم وبين أنفسهم عند مرآهم لامرأة بيضاء نقية البشرة: هذه المرأة إذا ركبتها فقد ركبت أمة بكاملها.

إن العلاقات الكولونيالية تستتبع بطبيعتها انفلاتاً للمشاعر الجنسية: فالرجل الأبيض يعتقد ويتصرف على أساس أن جميع نساء المستعمَر مباحات له. ويرد

---

٣ - على سبيل المثال، دراسة كالفن هرنتون: **الجنس والعنصرية في أميركا**، نيويورك ١٩٦٥.

الرجل المستعمَر بتطرف مماثل: إن كل امرأة بيضاء مشتهاة، ونقاء بشرتها دعوة دائمة إلى الاغتصاب.

أضف إلى ذلك أن الرجل المستعمِر، الراسف في أغلال أيديولوجيا طهرانية متزمتة في المجتمع الأبيض، يرخي العنان لجامح غرائزه وشهواته الملجومة ما إن تطأ قدماه أرض المستعمرة. ونظيره يفعل الرجل المستعمَر، إذا ما قيّضت له الأقدار أن يجيء إلى الدولة المتروبولية، لأنه يريد أولاً أن يثأر لنفسه ولرجولته، ولأنه يعاني ثانياً في الكثير من الحالات من كبت جنسي شديد ناشئ عن الأيديولوجيا الأبوية المتزمتة التي تشد على خناق العلاقات بين الرجل والمرأة في مسقط رأسه.

وزوال الاستعمار، بشكله الاستيطاني والاحتلالي المباشر، لا يغيّر كثيراً في طبيعة العلاقات بين المستعمِر السابق والمستعمَر السابق. فالذكريات لا تبرح حية، دامية، محرقة. والمشاعر لا تزال متأججة. والاستغلال الاقتصادي الأمبريالي الجديد وغير المباشر لا يفتأ يقوم بنفس دور الاسترقاق الكولونيالي المباشر. ثم إن الأمة المستعمرة سابقاً لا تزال بفعل عملية المثاقفة Acculturation، أي استيراد ثقافة المتروبول، تحس إحساساً ساحقاً بدونيتها «المؤنثة» إزاء «رجولة» ثقافة الغرب و«فحولتها».

وما دمنا هنا في صدد الأدب الروائي الذي يتناول بالعرض والمعالجة العلاقات «الحضارية» بين الشرق والغرب، فإن العامل الأخير، أي المثاقفة، يبدو حاسم الأثر في إلباس تلك العلاقات الحضارية المزعومة رادء ومضموناً جنسيين.

إن عملية المثاقفة، بافتراضها وجود طرفين موجب وسالب، فاعل ومنفعل، ملقِّح وملقَّح، تطرح نفسها على الفور كعملية ذات حدين مذكر ومؤنث. ولكن نظراً إلى أن الثقافة الحديثة ـ نظير القديمة ـ هي في الأساس والجوهر ثقافة ذكور، فإن المثاقفة لا توقظ في الطرف المتلقي إحساساً بالدونية المؤنثة بقدر ما تبتعث فيه شعوراً مرهقاً بالخصاء الفكري والعنّة الثقافية.

وتحت وطأة هذا الإحساس الذي لا يطاق ذله، يلوذ مثقف المستعمَرة أو المستعمَرة السابقة، أول ما يلوذ، بماضيه الحضاري الذي يفترض فيه أن ينمّ هو الآخر عن رجولة. ويبعث التراث الأدبي والقومي، الذي كان قبل الصدمة

الكولونيالية نسياً منسياً، يخامر مثقف المستعمَرة أو المستعمَرة السابقة شعور مزهو بالرجولة، هو بأمسّ الحاجة إليه إزاء سؤدد الثقافة المتروبوليتية وسيادتها. بيد أن بعث الماضي الثقافي لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون كافياً. فمفعوله قد لا يتجاوز مفعول تذكير الشيخ الطاعن في السن بما كان له غابراً من قوة على «الباه». والحال أن ما يحتاج إليه مثقفنا هو المقدرة الحاضرة التي تمكنه من الإمساك بناصية العقلية التقنية الحديثة. ثم على فرض أن إحياء التراث القومي كافٍ بحد ذاته ليردّ إلى مثقف المستعمَرة أو المستعمَرة السابقة اعتباره كرجل في نظر نفسه، فإن ما هو بمسيس الحاجة إليه هو أن يستعيد رجولته في نظر الطرف الفاعل في عملية المثاقفة بوصفها علاقة تحدٍّ وسيطرة وعنف وحتى اغتصاب.

ودرءاً لأي سوء تفاهم، يجب أن نذكر أن المثقف الذي نعنيه هنا هو المثقف «الشرقي» المغترب، المثقف الذي يدخل طرفاً متلقياً في عملية المثاقفة وهو في بلاد الغربة، وبالتحديد في حاضرة الدولة المتروبولية الراهنة أو السابقة. إذ إن المثاقفة لا تتم بدون وسيط: اللغة. ويكاد لا يكون من خيار للمثقف المتحدر من المجتمع الكولونيالي أن يتقن من لغة ثانية غير اللغة المتروبولية. من هنا فإن عملية مثاقفته يجب بالضرورة أن تتم في موطن تلك اللغة، حيث يشعر، أكثر منه في أي مكان آخر، بتحدي «الرجولة».

وليس من قبيل المصادفة، من وجهة النظر هذه، أن تكون جميع الروايات العربية التي عالجت مشكلة ما اصطلح على تسميته بالعلاقات الحضارية بين الشرق والغرب ابتداء من **عصفور من الشرق** لتوفيق الحكيم ومروراً بـ **الحي اللاتيني** لسهيل إدريس ووصولاً إلى **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح، قد اختارت إطاراً مكانياً لها باريس ولندن، أي بالتحديد حاضرتي الدولتين المتروبوليتين السابقتين. فكأن الغرب ليس غرباً إلا في هاتين العاصمتين، وكأن الشرقي ليس شرقياً إلا فيهما، وكأن لا معنى للتحدي في غيرهما.

وثمة ظاهرة أخرى تسترعي الانتباه في الروايات العربية «الحضارية» وهي أن أبطالها جميعاً وبلا استثناء هم من المثقفين الذين قدموا إلى حاضرتي الغرب طلباً للعلم أو الأدب أو الفن. وكل رواية هي بمثابة تجربة ذاتية، حتى وإن لم تُروَ

بضمير الأنا. بل إن الرسوم التي تصور بعض المشاهد من **عصفور من الشرق** تمثل توفيق الحكيم شخصياً، وإن يكن قد أطلق على بطله اسم «محسن». وبهذا المعنى، إن الرواية العربية الحضارية تستحيل إلى ضرب من أدب الاعترافات. ولئن لم تُسرد بضمير الأنا، فهذا بلا ريب، وفي معظم الأحوال، تحاشياً لقيام القارئ بإجراء عملية مماهاة أو توحيد في الهوية Identification بين البطل والمؤلف. إذ إن تلك الاعترافات محرجة في العديد من جوانبها، وليس أبعث على الإحراج عادة من حديث العنّة والخصاء، ولو على صعيد الفكر والثقافة.

وهذا المثقف أو البطل الروائي هو على الدوام رجل. وإنه لما يستوقف الانتباه أن موضوع العلاقات الحضارية لم يأخذ طريقه قط إلى الرواية النسائية العربية، على الرغم من التكاثر المطرد في أعداد طالبات العلم والأدب في حواضر الغرب، وعلى الرغم من التكاثر المطرد أيضاً في أعداد الروائيات والقاصات العربيات. فلكأن التجربة «الحضارية»، من حيث أنها تجربة مثاقفة حدّاها، كحدي التجربة الجنسية، فعل وانفعال، تلقيح وتلقح، لا تعني سوى الرجال وحدهم. وبالفعل، ما دامت المسألة مسألة إشعار بالخصاء، ولو على صعيد الفكر، فإن الرجل هو وحده الذي يمكن أن يكون المعني[٤].

ويبقى السؤال الرئيسي مطروحاً: ما ردّ الفعل؟

كيف يردّ المثقف الآتي من المجتمع الكولونيالي على عملية مثاقفته في الحواضر المتروبولية؟

بديهي أن كل رواية من الروايات «الحضارية» العربية تقدم مساهمتها الخاصة والمتميزة في هذا المضمار. ولكن يبقى هناك نوع من قاسم مشترك، وعند تحليلنا لكل رواية من تلك الروايات على حدة سنحاول أن نبين ما التلاوين الخاصة التي

٤ ـ بديهي أن هذا الحكم الذي كنا أصدرناه عام ١٩٧٧، عام صدور الطبعة الأولى من **شرق وغرب، رجولة وأنوثة**، مرهون بالزمن الذي أصدرناه فيه. والحال أنه منذ ذلك، ومع اقتحام المرأة بصورة متصاعدة ميدان الكتابة الروائية، تعددت الروايات النسائية العربية التي تطرح بدورها إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب من منظور مغاير، وبحساسية مختلفة جذرياً عن حساسية الروائي الرجل. وحسبنا أن ننوه على سبيل المثال برواية هنرييت عبودي **الظهر العاري** التي صدرت عام ١٩٩٨.

يكتسي بها هذا القاسم المشترك. بيد أننا نستطيع من الآن تحديد هذا الأخير بإيجاز.

فالمثقف الآتي من المجتمع الكولونيالي يصدّق أولاً لعبة المثاقفة المتروبولية، يؤخذ بها، يسلّم بمنطقها.

وبتعبير أكثر عيانية: يعترف بتجنيس عملية المثاقفة، ويقبل، لاشعورياً على الأقل، بأن يقيم علاقة تساوٍ وتماهٍ بين الثقافة والرجولة. وكل ما هنالك أنه يعكس المعادلة: فما دامت الثقافة رجولة، فإن الرجولة أيضاً ثقافة، أو بالأحرى الذكورة. فإحساسه بالخصاء الثقافي لن يزيده إلا تشبثاً بذكورته، ومعاناته من العنّة الفكرية لن تزيده إلا تأجج فحولة. فلئن لم يكن رجلاً في مضمار الثقافة، فليكن رجلاً وأكثر من رجل في مضمار الرجولة الطبيعي. وهذا معناه، بصريح العبارة، أن ردّه على عملية مثاقفته سيكون بقضيبه. معه سيحمله منتعظاً، معربداً، أينما حلّ وارتحل، وعلى الأخص في الأماكن التي تثور فيها الشكوك حول رجولته، أي في أماكن الثقافة: في مدرجات الجامعة، في دور السينما، في صالات المعارض وقاعات الموسيقى. لن يرى، وهو في محراب هيكل الثقافة، إلا المرأة، ولن يصيخ سمعاً إلا لموسيقى ساقيها، ولن ترتجف أرنبة أنفه إلا لرائحتها. وعلى كل حال، لن تطيب له من الإناث إلا أولئك اللائي يتعاملن بصورة مباشرة أو غير مباشرة مع عالم الثقافة: هاويات الرسم والمسرح والموسيقى، عاشقات الفكر والفلسفة، الشاعرات وأشباه الشاعرات، وبصفة عامة الجامعيات من طالبات وأستاذات، وإن لم يتوفرن فقاطعات التذاكر في شباك المسرح.

وسيعينه في دوره هذا، دور الذكر الذي لا تهدأ له غلة والديك الذي لا تفلت منه دجاجة، أن طاقته الجنسية، وهو القادم من مجتمع حنبلي، مختزنة في عروقه إلى حد الانفجار، فلا ينضب لها معين. وفي الواقع، إن ضغط هذه الطاقة المختزنة عليه يجعله، في طور أول، ينقضّ على كل امرأة تتاح له دونما تمييز وبلا اختيار. وإنما بعد أن يتحرر قليلاً من ذلك الضغط شبه الحيواني، ويفرج عن بعض من مخزون طاقته، يبدأ بممارسة عملية فرز واختيار. وهنا بالتحديد يأتي دور المثقفات، وعلى الأخص أولئك اللائي يتراءين له منيعات، محصنات، عازفات

عن المرأة التي فيهن، مأخوذات إلى حد التصوف بعوالم الفن والشعر والعلم المحض.

وبديهي أن اختياره إياهن من المثقفات، بل من المتصوفات للثقافة، يساعده على إقناع نفسه بصحة علامة المساواة التي عقد العزم على إقامتها بين الذكورة والثقافة. ولكن الغرض الذي في نفس يعقوب أبعد من ذلك غوراً وأشدّ تعقيداً. فهو في علاقة تحدٍّ، وكل موقف دفاعي في علاقة التحدي لا بد أن يتحوّل إلى موقف هجومي؛ أي أنه لا يكفي إثبات بطلان التهمة، بل لا بد أيضاً من ردّها إلى نحر صاحبها، بحيث يغدو المتهَم مدّعياً. فما دامت العلاقة بين الشرق والغرب هي بالضرورة علاقة مجنَّسة لأنها علاقة قوة وتحدٍّ، ولأن كلا الطرفين الداخلين فيها يتصوّرها علاقة فعل وانفعال وإيجاب وسلب، فمن المحال أن تتسع لمبدئين مذكّرين. وقد كان المنطق يقضي بأنه يكفي أن يثبت أحد الطرفين أنه هو الذكر، حتى يكون قد قام البرهان على أنوثة الطرف الآخر. لكن المثقف الشرقي، حتى بعد تقديمه البرهان على أنه رجل، يظل يشعر بالحاجة إلى إثبات أنوثة الغرب، وهذا بكل بساطة لأن دليله على رجولته كان قضيبه لا ثقافته. وعليه، لا يكفيه أن يعكس المثاقفة ويقلبها إلى مجامعة، بل ينبغي عليه أيضاً أن يردّ التحدي على الصعيد الثقافي بالذات، أي أن يثبت أن الغرب، على الرغم من تفوّقه الثقافي الذي يكاد يكون ساحقاً، هو الذي يمثّل المبدأ المؤنث والطرف المتلقي في عملية المثاقفة. وهنا يلجأ المثقف الشرقي مرة ثانية إلى إقامة علاقة تساوٍ وتماهٍ غريبة في نوعها. فكما أنه ردّ على التحدي الغربي لرجولته الثقافية بشهره غالباً سيف ذكورته، فإنه سيقيم وحدة هوية بين الأنثى الغربية وبين الغرب، فيستحيل هذا الأخير إلى مجرّد فرج. وشأنه شأن بطل نجيب محفوظ، سيساوره شعور مزهوّ بأنه يركب أوروبا بكاملها كلما ركب فتاة أوروبية. وبذلك تكون جميع المعادلات قد قُلبت، ولو بالوهم. وبذلك تكون دائرة الوعي الكاذب قد أغلقت بإحكام، لأن المثقف الشرقي اكتفى بالردّ على الاستلاب بشبكة استلابات مماثلة وأشد تعقيداً.

وقبل الدخول في تحليل عياني ومفصّل للرواية العربية «الحضارية» نستطيع

أن نوجز كل ما تقدّم فنقول: إن قائمة خطايا المثقف الشرقي أو الكولونيالي المغترب تبدو لامتناهية الطول. ويأتي في رأس هذه القائمة قبوله بمنطق الغزوة المتربولية: تسليمه بأن العلاقات بين الأمم والحضارات هي كالعلاقة القائمة واقعاً بين الرجل والمرأة: علاقة قوة وتحكّم وسيطرة، وبالتالي استسلام ورضوخ ومعاناة. فكان أن تبنى بدوره التصور المتروبولي القائل بأن المثاقفة مجامعة. واحتقاره «الشرقي» شبه الأزلي للمرأة جعله يقع بسهولة في براثن تلك اللعبة، وأشعره بأن دوره المنفعل في عملية المثاقفة هو في المقام الأول طعنة في صميم رجولته. ومن هنا، إنه حين تتاح له الفرصة للردّ، فلن يردّ كمثقف وإنما كذكر. ومما سهّل عليه سلوك هذا الاتجاه في الردّ معاناته من كبت جنسي خانق في مجتمعه الحنبلي. وكما أنه وحّد في الهوية بين قضيته وقضيبه، كذلك فإنه سيوحد في الهوية بين الغرب وبين فرج الأنثى الغربية. وبذلك يقلب الوقائع موقفاً إياها على رأسها، ويوهم نفسه بأنه رد على التحدي بتحدٍّ أشدَّ مضاءً، محوِّلاً نفسه في خياله أو لاشعوره من مركوب إلى راكب. وما فاته في ذلك كله أن علاقة الراكب والمركوب بمستتبعاتها القهرية والإذلالية ليست مقبولة ولا عادلة بين الأمم ولا بين الرجل والمرأة. وصحيح أن الغرب، من حيث أنه فتْح واستعمار وإمبريالية، كان هو البادئ، والبادئ أظلم، ولكن الرد لا يكون بتبني منطق الظلم. فليس ذلك في صالح قيام علاقات تفاعل ثقافي صحيحة بين الأمم المتقدمة والأمم المتخلفة، ولا في صالح قيام علاقات مشاركة حقيقية بين الرجل والمرأة في المجتمع الذي يناضل من أجل محو صفة الكولونيالية والتخلف عنه. ومثقفنا الشرقي، بتبنيه المنطق المتروبولي عن جنسوية العلاقات الحضارية، لا يساعد قارئه البتة على وعي طبيعة العلاقات الحضارية والجنسية معاً، وهذا في مجتمع يفتك به داءان عضالان: تخلف حضاري وعبودية نسوية. ولئن صح أن تقدم المرأة مقياس للتقدم الحضاري لأمة من الأمم، فإننا نستطيع أن نستنتج بسهولة أن تجنيس العلاقات الحضارية بين الأمم يساهم في تأبيد عبودية المرأة في المجتمع المتخلف وفي تأبيد تخلف هذا المجتمع بالذات، مثلما تساهم تلك العبودية النسوية في تأبيد جنسوية

العلاقات بين الأمم المتقدمة والأمم المتخلفة، وبالتالي في تأييد علاقات القوة والسيطرة والتحكم.

قد يقال إن تجنيس العلاقات الحضارية في الرواية يمتثل لضرورة فنية ورمزية. وهذا صحيح، ولكنه لا يكون مقبولاً إلا على أساس واحد، وهو تصور العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة تساوٍ وتشارك وتكامل، لا علاقة سيطرة وتحكم من جهة، ورضوخ وانقياد من جهة ثانية. ولسوف نرى من خلال النماذج القصصية التي سنحللها أن العكس هو الواقع: فالتجنيس فرضته بالفعل ضرورة الترميز الفني، ولكن ما لايجوز أن يغيب عن البال أن منطق الرمز هو في الوقت نفسه رمز لمنطق: منطق رجال في عالم رجال وثقافة رجال ورواية رجال. والأدهى من ذلك أيضاً أنهم رجال «شرقيون».

عصفور من الشرق
أو هجاء الغرب بتأنيثه

هذه الرواية الصادرة في عام ١٩٣٨ لا تتفرد بكونها أول رواية عربية تعالج موضوع العلاقات بين الشرق والغرب فحسب، بل ميزتها الأولى، من وجهة النظر التي تعنينا هنا، أن الإطار المكاني للقاء الحضاري فيها باريس، بينما بطلها محسن، الطالب القادم للدراسة في السوربون فيها، هو من مصر. وهذا معناه أن باريس، وإن تكن حاضرة متروبولية كبرى، ليست هي في الوقت نفسه العاصمة المتروبولية بالنسبة إلى مسقط رأس البطل. وبالفعل، إن الظروف التاريخية التي شاءت أن يكون مرور فرنسا الكولونيالي بمصر قصير الأمد بالمقارنة مع الاحتلال الإنكليزي، قد تضافرت مع الظروف الشخصية لمؤلف **عصفور من الشرق** لتجعل لغته الثانية، بعد اللغة القومية، الفرنسية وليس الإنكليزية، ولتحدد بالتالي الإطار الجغرافي لعملية مثاقفته في حاضرة لا تربطها بمسقط رأسه روابط استعمارية مباشرة. وهذا بالطبع ظرف تخفيفي كان له أبعد الأثر في تجريد عملية المثاقفة تلك من طابع التحدي والعنف والحقد الدفين، المميز للعلاقات المتروبولية / الكولونيالية.

وبالفعل، إن أول ما يستوقف النظر في رواية **عصفور من الشرق** هو الغياب الكبير للشعور بالقهر الاستعماري. صحيح أن الرواية تتحدث مطولاً، وبتسمية مباشرة، عن شرق وغرب وعن «صراع أزلي» بينهما، ولكنها بالضبط تتحدث عن صراع بين «شرق» و«غرب» بكل ما يكتنف هذين المصطلحين من غموض وضبابية، وبكل المسافة التي تفصلهما عن أن يكونا **مفهومين** بالمعنى العلمي لكلمة مفهوم، وبكل ما يترب عليهما من تمويه للطبيعة الحقيقية للعلاقات المتروبولية / الكولونيالية. ثم إنها تتحدث بالضبط عن «صراع» وليس عن «قهر»

أو «استغلال» أو«اضطهاد». والحال أن الصراع يفترض ضمناً ومنطقاً وجود علاقة تكافؤ، أي وجود طرفين متصارعين متعادلين أو شبه متعادلين، نِدّين أو شبه ندّين، لكل منهما سؤدده الذاتي. وفي هذا أيضاً تمويه للطبيعة الحقيقية للعلاقات المتروبولية / الكولونيالية التي لا تقوم إلا على أساس من اختلال شديد في التوازن. وأخيراً، إن الحديث عن «أزلية» الصراع يلغي تاريخيته، ويجعل من الاستعمار مجرد حدث طارىء ليس له في حدّ ذاته أي اعتبار.

ثم إن غياب الإحساس بالقطبية المتروبولية / الكولونيالية يجرّد «الصراع» من طابعه المتوتر، ويسبغ عليه كل أناقة المبارزة الأرستقراطية وبرودتها. وهذا ما يفسّر إلى حد بعيد الطابع الرشيق والخفيف لتقنية **عصفور من الشرق** وأسلوبها وبنائها.

وهذا ينعكس بدوره على الرمزية الجنسية التي تفقد في هذه الحالة الشيء الكثير من حدّتها وتوترها وحرقتها. وبالفعل، متى ما كان الصراع متكافئاً، أو متصوراً أنه متكافئ، فإن الرجولة لا تكون موضوعة في قفص الاتهام، بل يكاد العكس ـ كما في المباريات الفروسية والمباريات الأرستقراطية ـ أن يكون هو الصحيح، بمعنى أن الصراع هو بحد ذاته دليل الرجولة وهي شرطه.

محسن، بطل **عصفور من الشرق**، مفعم ثقة برجولته إلى حد الصلف والغرور. فحين ينفتح ستار الرواية عليه وهو واقف تحت المطر عند قدمي تمثال الشاعر ألفريد دي موسيه، وقد نقشت على قاعدته عبارة: «لا شيء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم!»، تمرّ في رأسه صور من ماضيه البعيد (في القاهرة) ويعلّق على هذه العبارة بالقول بينه وبين نفسه:

ـ حتى هنا أيضاً يعرفون هذا؟!

و«**هنا**» هذه تشير بالطبع إلى باريس، وإلى الغرب بمجمله. والأداة «حتى»، السابقة لها، تحمل ما تحمله من معاني اللاتوقع والتعالي والصلف. والـ «**هنا**» تستدعي وتستحضر وجوباً الـ «**هناك**»، أي القاهرة ومصر والشرق حيث يبدو وكأن الناس يعرفون بالفطرة، وربما من الأزل، حقيقة أن الألم العظيم هو الذي يصنع العظماء.

وحتى نستوعب كل أهمية افتتاح الرواية على مشهد محسن وهو يردد بينه وبين نفسه إزاء العبارة المنقوشة على قاعدة تمثال الشاعر الرومانسي الفرنسي: «حتى هنا أيضاً يعرفون هذا؟!»، فلا بد أن نتذكر أن لمحسن، أو بالأحرى لخالقه توفيق الحكيم، مفهوماً خاصاً للغاية عن الرجولة[1]. فهو يميّز تمييزاً حاداً بين الرجولة والذكورة، بل يكاد يجعلهما على طرفي نقيض. فالذكورة ضرب من الحيوانية، لأنها أسيرة الواقع والمادة والطرق العملية المباشرة، وبكلمة واحدة أسيرة الغريزة. يقول إيفان، البطل الثاني في **عصفور من الشرق**:

ـ الواقع والطرق العلمية المباشرة... تلك هي بالضبط كل حياة الحيوان!...إن اليوم الذي يستطيع فيه الحيوان أن يحيا دقيقة واحدة خارج الواقع والمادة، اليوم الذي يلجأ فيه الحيوان إلى طرق معنوية غير مباشرة للوصول إلى غاياته، اليوم الذي يستطيع فيه الحيوان أن يمضي الليل يحلم في غابته المقمرة بدلاً من مطاردته الفريسة ـ هذا اليوم يكون آخر عهده بالحيوانية.

الرجولة في **عصفور من الشرق** منكفئة على ذاتها، مكتفية بذاتها، مرتدة إلى ذاتها، لا تستمد دليلها من غير ذاتها. فمحسن هو من أولئك الرجال «الذين لا تطيب لهم السكنى إلا داخل أنفسهم»، ذلك أن «قليلاً من الناس من يملك نفساً رحبة غنية يستطيع أن يعيش فيها وأن يستغني بها عن العالم الخارجي».

وبقدر ما أن شخصية محسن امتداد لصانعها، توفيق الحكيم، فلا سبيل إلى فهمها كامل الفهم إلا على ضوء مجمل عالم توفيق الحكيم. فمحسن، مثله مثل إيفان، يتصور أنه يدرك أعلى درجات الرجولة إذا ما توصل إلى أن «يحيا دائماً وحده في الحياة». هناك إذاً وحدة هوية بين الرجولة والوحدة، ولكن لماذا؟ إن هوة هذا الانقطاع غير قابلة للردم إلا إذا تذكرنا ما كان إبسن يقوله من أن «الرجل القوي هو الرجل الوحيد»، وإلا إذا تذكرنا ما كان توفيق الحكيم يقوله عن قولة إبسن تلك: «كان إيماني شديداً بهذه الكلمة وما برحت أرى فيها

---

١ ـ من الممكن الرجوع، لمزيد من التفصيل، إلى كتابنا: **لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم**، الصادر عام ١٩٧٢، حيث تناولنا بالتحليل الموسع، من منظور مغاير، رواية **عصفور من الشرق**. انظر أعلاه، ص ٥٧ ـ ٧٢.

دستوري الذي لا ينبغي أن أحيد عنه، فأنا كلما انطويت على نفسي واعتصمت ببرجها، أعطتني كل ما أريد من قوة ومنعة»[٢].

محسن إذاً أكثر من رجل. إنه رجل أعلى. والمرأة التي ينشد لا بد أن تكون بدورها من طراز خاص: امرأة عليا. والحال أن مثل هذه المرأة العليا لا وجود لها، وإنما ينبغي أن يخترعها اختراعاً. والرجل الأعلى يخلق المرأة العليا بعقله. من شمس عقله يسلط عليها أشعة تنيرها بألف ألق قمري. فإذا بها أكثر من امرأة، بل قل ملكة. وبالفعل، إنها لملكة، وملكة من عوالم ألف ليلة وليلة، تلك التي يهيم محسن في حبها. عنها يقول:

ـ أراها في شبّاكها، تشرق على الناس بعينين من فيروز، وهم يمرّون أمامها الواحد تلو الآخر، من كل جنس ومن كل طبقة، فيهم الفقير مثلي، وفيهم الموسر مثل ملك الملوك... نعم! يمر بين يديها كل يوم هذا الموكب، وهي تبتسم من شباكها بين آن وآن، دون أن يعرف أحد سر قلبها!

إن القارئ سيأخذه قدر من الدهشة عندما يعلم أن الشباك المشار إليه هو شباك قطع التذاكر في أحد مسارح باريس، وأن مليكته هي بائعة التذاكر فيه. ولكن العجب يزول حالما يتذكر القارئ أن المرأة في رأي توفيق الحكيم، وبالتالي محسن، يجب أن تكون خليقة الرجل ومن صنع خياله.

وبالفعل، إن محسن لا يتعامل مع سوزي ديبون، قاطعة التذاكر، بل مع **حلم** سوزي ديبون. إنه «لا يعرف من هي» ولا يريد أن «يعرف من هي»، «لا يدري عنها شيئاً» ولا يريد أن «يدري عنها شيئاً». إنها «أجلّ خطراً» عنده حتى من أن «يوجّه إليها كلاماً». يقضي الساعات «في مجلسه من المقهى» الذي أمام المسرح، يتأملها عن بعد «ولا تبرح عيناه الباب، كأنما هو باب فردوس»، وينسج لها من خياله ألف صورة وهالة، ويضفر لها من وهمه ألف إكليل وتاج.

إن محسن، بإصراره على التعامل مع حلم سوزي ديبون لا مع سوزي ديبون، يريد أن يميّزها عن سائر النساء. إنه يرفض أن يقدّم إليها باقة زهر لأنه يعلم أنه «لا

٢ ـ توفيق الحكيم: من **البرج العاجي**، مطبعة التوكل، القاهرة ١٩٤١، ص ٢٩.

توجد امرأة في باريس ترفض باقة من الزهر». وإذا قال له أصدقاؤه إن «المرأة لا تقنص بالخيال، بل بالحقيقة»، فإنه يعلن عن استعداده لدفع حياته ثمناً لشراء تلك الحقيقة، ولكنه يرفض أن يدفع عشرين فرنكاً لشراء زجاجة عطر صغيرة تكون رسوله إليها. فـ «حقيقة» ثمنها عشرون فرنكاً لا يمكن أن تكون في نظره حقيقة. **وإذا كان ذلك هو واقع الحقيقة، فخير منها بألف مرة الخيال.**

إن محسن عدو آخر في سلسلة أعداء المرأة اللامتناهية الطول. ولكنه عدو باهر الذكاء. فهو في عقله الباطن يسلّم بأن ذلك هو واقع «الحقيقة»، وأن هذه الأخيرة لا تعدو أن يكون ثمنها عشرين فرنكاً، ولكنه يصر مع ذلك على الهرب إلى «مملكة الخيال»[٣] لأنه يريد أن يثبت في نهاية المطاف، وكما سنرى، أن لا استثناء للقاعدة، وأن حتى «الملكات» لهن ثمن وهو عشرون فرنكاً لا أكثر.

لا يرفع محسن تمثال سوزي ديبون إلى علو شاهق إلا لكي يأتي السقوط أعظم دوياً، والهزيمة أشد نكراً. فالمرأة العليا هي من صنع سامق الخيال، أما على أرض الواقع والحقيقة فلن يكون مصيرها إلا التناثر حطاماً وشظايا جديرة بالرثاء.

وبما أن محسن لاعب بارع، فإنه سيستمر في لعبته وسيؤخذ هو نفسه بها إلى النهاية. فهو لن يكتفي بأن يتخيّل سوزي ديبون امرأة غير عادية، من غير أن يحاول البتة معرفتها على حقيقتها، بل سيتعامل معها أيضاً، يوم يقرر التعامل معها، بطرائق غير عادية، وهي الطرائق الوحيدة التي تليق **برجل أعلى** حين يعزم على الدخول في علاقة مع **امرأة عليا**.

وفي الواقع، إن محسن مصمم على تدشين «فجر عهد جديد في تاريخ الغرام»، أي على سلوك عكس الطريق التي يسلكها المحبّون جميعاً. فأول وصال سيحاوله ستكون واسطته «فاتورة حساب» تدفعها هي لا هو. فقد دخلت عليه في حجرته في الفندق ذات صباح «الغسالة»، حاملة إليه ثيابه النظيفة وورقة حساب بعشرة فرنكات. فـ «لمعت في ذهنه حينئذ فكرة أعجبته». تناول الورقة وسطّر في ذيلها: «سيدتي!... لا أجد معي الساعة نقوداً، فإذا تفضلت وأدّيت

٣ ـ عنوان الفصل العاشر من عصفور من الشرق.

عني الحساب، فإني لا أنسى لك هذه اليد». ودفع بالورقة إلى الغسالة، طالباً إليها أن تقدمها إلى قاطنة الحجرة السفلى، سوزي ديون.

ذاك كان أول اتصال له بها. ولندع التعليق لصديقه أندريه:

ـ ماذا أقول في كل ذلك؟... أقول: إن عهدي بالمحبّين أن يظهروا دائماً أمام الفتيات بمظهر النعمة واليسر والرخاء، وأن يكونوا هم على الأقل الدائنين وقت الاقتضاء. ولكنك قد عكست الوضع، وأصبحت مديناً لفاتنتك بكل شيء، أي بالقلب وبفاتورة الحساب... إن مسألة التجائك في الاقتراض إلى مدموزيل س، ولما تتوثق بينكما المعرفة، لغاية في الجرأة!... وإني لأعجب جداً لهذا الحادث، وأرى فيه فجر عهد جديد في تاريخ الغرام!..

إن هذا التعليق، الذي أرضى محسن وازدهاه إلى أقصى حد متصوَّر، يميط اللثام في الوقت نفسه، ودونما حاجة إلى تعليق إضافي، عن كل آلية لعبته.

هذه الآلية تفضح نفسها، مرة أخرى، عندما يقرر محسن أن يردّ إلى سوزي ديون دينها عليه في شكل هدية. وقد كتب إلى صديقه الفرنسي أندريه يستشيره في ما يليق أن تكون هذه الهدية. فجاءه جواب أندريه:

«عزيزي محسن!

إن باريس كلها لم تخلق إلا للنساء. كل تجارة باريس هي في الهدايا التي تقدم إلى النساء... ما عليك إلا أن تمشي قليلاً في أي شارع من شوارع باريس، فإنك واجد عشرات الحوانيت التي تعرض ما تشتهي لصاحبتك من حقائب اليد وصناديق «البودرة» والقبعات والجوارب والعطور والزهور، وقد مضى نصحنا لك في هذا ولم تقبل النصح!... أندريه...».

وطبيعي أن محسن، الذي يربأ بمعبودته أن تكون امرأة كسائر نساء باريس، يرفض بشمم اقتراح صديقه، ويردد مخاطباً نفسه:

ـ حقائب يد وصناديق «بودرة» وزهور وعطور!... أشياء لا معنى لها، إنك أحمق يا مسيو أندريه!

«ثم مزّق الرسالة، ووضع القبعة السوداء على رأسه، ونزل إلى الطريق هائماً

على وجهه، طول يومه، في شوارع باريس، يفكر ويبحث عن الهدية»، إلى أن قرر أخيراً أن يبتاع لفاتنته.... ببغاء!

لقد كان كل الهدف من هذه التقنية غير الاعتيادية في الغزل أن يقنع محسن نفسه والقارئ معه بأن سوزي ديبون امرأة غير عادية. ولذلك ما إن تؤتي تلك التقنية أولى ثمراتها ويتمكن محسن من اقتطاف أولى القبلات من معبودته، حتى يبدأ الانحدار على السفح الآخر من القمة وحتى يطفق محسن بالاستيقاظ من لعبته التي أخذ هو نفسه في شراكها. يقول له صديقه الفرنسي بابتسامة فيها شيء من التشفّي والشماتة:

ـ أرأيت أنها فتاة ككل الفتيات؟!.. عاملة كآلاف العاملات؟! تلك التي أسكنتها قصراً من قصور ألف ليلة وليلة، وجعلتها تنظر من عليائها إلى مواكب الناس المتدفقة تحت شباكها. آه أيها الصديق!... اقتنعت الآن أن الأمر أقل خطراً مما كنت تتصور، وأن وقوع امرأة بين ذراعيك مسألة بسيطة، لا تحتاج إلى كل هذا الوقت، إلى كل هذه الخيالات والتأملات؟

«فأحسّ الفتى إحساس من يهوي إلى الأرض، وكأن قيم الأشياء في نظره قد تضاءلت، وكأن الحياة نفسها قد تجرّدت من غطائها، فبدت كتمثال مصبوب من السخف... وشعر محسن بفراغ في مادة نفسه، لا يدري بعد اليوم بماذا يملؤه!...».

وعاش محسن بعد ذلك أسبوعين في نعيم الحب، ولكنه كان نعيماً كالجحيم[٤]. فنعيم أن يعيش المرء «حياة الواقع»، ولكن جحيم ألا يعود يهيم في مملكة الخيال. نعيم أن يعضّ من التفاحة المحرمة، ولكن جحيم أن يكتشف أنها ككل تفاح الأرض حلوة وفي «داخلها الدود». وكل جريرة سوزي ديبون أنها أرغمت محسن على أن «يعيش الحياة في الحياة»، مع أنه لا يريد المرأة إلا «حلماً يحيا فيه الآخرون». ولقد قالها محسن بصراحة حين قطف قبلة الحب الأولى: «الحقيقة عملة لا تجوز في مملكة الأحلام».

٤ ـ نعيم وجحيم، عنوان الفصل الثالث عشر من عصفور من الشرق.

لا غرو، والحالة هذه، أن يعزم محسن، بقرار ذاتي منه، على «الخروج من الجنة»[٥] التي لم تدم إقامته فيها أصلاً سوى أسبوعين. يعزم على الخروج من الجنة لا ليهبط إلى الأرض، بل ـ وهنا المفارقة ـ بغية العودة إلى السماء[٦]. فجنة الحب ليست سماءه وحلمه، وإنما جحيمه وواقعه. وحسب محسن، كي ينجز هذا التحول الكبير، أن يعرف لأول مرة «الحقيقة» على حقيقتها، بعد أن كان لا يتعامل معها إلا موشّاة بأردية الخيال. هكذا «يكتشف» محسن، بيسر لامتناه، حقيقة سوزي ديبون: عاملة بسيطة في شباك قطع التذاكر، لا تمانع في إقامة علاقة مزدوجة معه ومع ربّ عملها حفاظاً منها في أغلب الظن على مصدر رزقها. ولنا أن نتصور، بعد أن «تتكشف» هذه الحقيقة لمحسن، سيل الاتهامات التي سيكيلها لسوزي ديبون: شقراء، لاهية، عابثة، مادية، أنانية، لا تعرف غير حياة الواقع، ولا تحب الحياة إلا في الحياة، الخ.

هذا الهجاء يتيح لتوفيق الحكيم، من خلال بطله محسن، ممارسة هوايته المفضلة، معاداة النساء، عن طريق إقامة علاقة مساواة ومماهاة بين سوزي ديبون والمرأة بإطلاق.

ولكن العجب أن هذا الهجاء ينقلب على صاحبه، من حيث لا يدري. فمحسن الذي برر تقنيته الغزلية البارعة بأن «المرأة يسرّها دائماً الثوب الأنيق وإن كان على جسم نحيل من عاطفة نحيلة» يثبت في نهاية المطاف، بهروبه من جنة الحب بعد تعريتها من أردية الأحلام، أن تلك التهمة التي تكاد أن تكون أزلية في باب عداء المرأة تنطبق أيضاً ـ وربما في المقام الأول ـ على الرجال الذين لا تحلو المرأة في أنظارهم إلا في ثوب أنيق، والذين قد لا يجذبهم إليها ويبهرهم فيها إلا ثوبها الأنيق «وإن كان على جسم نحيل من عاطفة نحيلة». ولئن تكن زينة المرأة استلاباً لها، فهي أيضاً استلاب للرجل، لأن زينة النساء هي على الدوام برسم الرجال. ولئن عيّر الرجال النساء بالقول إن الزينة في طبيعتهن، فهذا على وجه التحديد كي يموهوا واقع أن هذه

---

٥ ـ عنوان الفصل الرابع عشر.

٦ ـ عنوان الفصل الثامن عشر.

الطبيعة المزعومة هي بالأحرى طبيعة ثانية زرعها فيهن الرجال أنفسهم.

وتوفيق الحكيم ـ بعد ذلك ـ لا يكتفي بإقامة علاقة مساواة ومماهاة بين سوزي ديون والمرأة، بل يعمد ـ بغية ممارسة هوايته المفضلة الثانية: هجاء الغرب ـ إلى إقامة علاقة مساواة ومماهاة ثانية بين سوزي ديون وأوروبا، أو بين سوزي ديون والغرب بجملته. فأوروبا، مثلها مثل سوزي ديون، «شقراء جميلة، رشيقة، ذكية ـ لكنها خفيفة، أنانية، لا يعنيها إلا نفسها واستعباد غيرها»، وهي مثلها مثل سوزي ديون، وبالحرف الواحد: «لا تعرف غير حياة الواقع، ولا يهمها شقاء الغير، ولا تحب الحياة إلا في الحياة».

إن لفي **عصفور من الشرق** إصراراً عجيباً على وصف أوروبا، في كل مرة يأتي فيها لها ذكر، بأنها فتاة شقراء: فهي بنت آسيا وإفريقيا اللتين «ارتبطتا بالزواج، في طور من أطوار التاريخ، وأنتجتا مولوداً جديداً. هذه الفتاة الشقراء التي تُسمّى أوروبا». وهي فوق ذلك بنت عاقّة وناكرة للجميل: «إن هذه الفتاة ترى المجد كله في شيء واحد، تضع الأصفاد في أرجل البشر، وبدأت أول ما بدأت بأبويها: إفريقيا وآسيا... أنكرتهما وحبستهما.. وانطلقت في الحياة، لا يحدّها حدّ، ولا يقوم لها شيء».. وهي فوق هذا وذاك غانية لا تجدّ إلا في إثر البهرج والمادة، صنيع ما فعلته بالعلم: «هذا العلم الخالص أورثته إفريقيا وآسيا فتاتهما الشقراء، أوروبا، سبائك ذهبية وأحجاراً كريمة من الزمرد والفيروز والياقوت، فاحتفظت الفتاة ببعضه وجعلته حلياً لبهرجها، وهنا كل جمال أوروبا الفكري الباقي، أما بقية الكنوز فصهرتها وصكّتها نقوداً تضعها في المصارف، وصنعت منها أغلالاً تستعبد بها العالم!».

والواقع أن وحدة الهوية هذه التي يقيمها بطل توفيق الحكيم بين سوزي ديون، بوصفها فتاة شقراء، وبين أوروبا تعطي كلاً من الأنوثة والرجولة معنى جديداً، وإلى حد ما مفاجئاً: فالأنوثة مادة وواقعية، والرجولة روح ومثالية. ونحن لا نقول إن هذا المعنى مفاجئ تماماً، لأنه سبق لنا أن رأينا أن بطل توفيق الحكيم في **عصفور من الشرق** ـ مثله أصلاً مثل بطله شهريار في مسرحية **شهرزاد** ـ يقيم تمييزاً شبه حاد بين الذكورة والرجولة، على اعتبار أن الذكورة قيد غريزي

بينما الرجولة تحرر وانعتاق وانطلاق من إسار الواقع والمادة والطرق العملية المباشرة.

إن الصراع الأزلي ـ الأبدي بين الشرق والغرب هو عينه الصراع الأزلي ـ الأبدي بين الرجولة والأنوثة، وكذلك بين المثالية والمادية.

وأعنف الهجاء وأشده مرارة لأنثوية الغرب وماديته يضعه توفيق الحكيم، لا على لسان محسن الشرقي المتوسطي، بل على لسان إيفان الشرقي السلافي، المتصوف لا للشرق وإنما لما يمكن أن نسميه حلم الشرق.

إن إيفان رؤيوي آخر في القائمة اللامتناهية الطول من أصحاب الرؤى الذي أنتجتهم الشعبوية الروسية. ولكنه من ذلك الشق المتأخر والرجعي من الشعبوية الذي نسي التقاليد الديمقراطية الثورية لتلك المدرسة الروسية الفذة وتمسك بأوهامها الطوباوية المعاكسة لاتجاه السيرورة التاريخية.

ليس إيفان من شعبويي السبعينات والثمانينات من القرن التاسع عشر، بل هو من شعبويي العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين. ليس من تلامذة باكونين، بل من تلامذة برداثيف. ليس من رافضي المسيرة الاشتراكية الموعودة لروسيا، بل من رافضي مسيرتها الرأسمالية أصلاً. ومثله مثل جميع الرجعيين من الرومانسيين، لا يرفض الحاضر باسم المستقبل، بل يرفضه باسم الماضي. وإذا لم يكن بد من وصفه بأنه ثوري، فإنه ثوري متخلف عن عصره بقرن من الزمن. إنه هو الآخر من دعاة حرق المرحلة الرأسمالية، أي الغربية في التحليل الأخير، ولكن ليس باتجاه ما بعد الرأسمالية، بل باتجاه ما قبلها؛ ليس باتجاه القرن الحادي والعشرين إذا صح القول، بل باتجاه القرون الوسطى.

إن إيفان لا ينتقد الغرب بإطلاق، بل الغرب الرأسمالي تحديداً. لكن عينيه، في هذا النقد، شاخصتان إلى عجيزة التاريخ، لا إلى رأسه. فهو لا ينتقد الغرب باسم قيم تتجاوزه، بل باسم قيم تجاوزها. وفي الواقع، إن إيفان لا ينتقد الغرب، بل ينتقد إنجازاته.

إنه يهاجم التقنية الغربية، على سبيل المثال، لأنها اختصرت المسافات ووفّرت

الوقت، ويهجو القطارات والطائرات ليتغنى بعصر الخيل والإبل وليتحسر على المسافات التي صارت تقطع في ساعات وأيام بدلاً من شهور ومواسم. صحيح أنه يطّن ذلك كله بعبارات تقطر شعراً، ولكنه ذلك الشعر الذي يصحّ فيه ما قالته العرب في بعضه من أن أجمل الشعر أكذبه، أي الشعر بوصفه رداء للاعقلانية وأداة مثلى للتعبير عن حضارة ما قبل تاريخ العلم والعقل. وسيعذر القارئ هنا، ولا شك، الإطالة في الاستشهاد:

يقول إيفان عن أوروبا:

«إن مدنيتها الخلابة ليست إلا بهرجاً وإن علمها الحديث كله ـ وهو وحده الذي تتيه به على البشرية في مختلف تاريخها[٧] ـ ليس من حيث القيمة العملية غير «لُعَب» من صفيح وزجاج ومعدن، قدَّمت للناس بعض الراحة في أمور معاشهم، ولكنها أخّرت البشرية (كذا!) وسلبتها طبيعتها الحقيقية وشاعريتها وصفاء روحها!...إن السكك الحديدية والطيارات قد أعطتنا السرعة وتوفير الوقت، ولكن ما فائدة ذلك؟... ولماذا السرعة؟.. ولماذا توفير الوقت؟!... كأنما قد هبطت علينا شياطين تلهب ظهورنا بالسياط!... ما نحن إلا قطرات في نهر الحياة... ما حظنا من سرعة التيار واندفاعه إلى البحر؟!... إنما حظنا الأكبر في التمهل حول الأعشاب الناتئة، والسكون عند شواطئ الجزر، يداعبنا النسيم!... لقد خسرنا تلك الرحلات الطويلة على ظهور الجياد أو الإبل، ننزل في كل مرحلة، ننعم بالطبيعة في أشكالها المختلفة... نعم كسبنا السرعة، ولكن خسرنا ثروة النفس التي تنمو باتصالها المباشر بالطبيعة».

إن إيفان لا يكتفي بأن يهجو هذا المظهر أو ذاك من مظاهر المدنية الأوروبية، بل إنه يقلب المعايير جميعاً ويجعل من أعظم إنجاز وأروع فتح في تاريخ البشرية

٧ ـ هذا على كل حال غير صحيح، وليس بجرة قلم أو شطحة صوفية يمكن أن يُسقَط من تاريخ أوروبا حضارتها الإغريقية والرومانية التليدة التي تضاهي، إن لم نقل تبذ في العديد من الأحوال، سائر حضارات العالم القديم. وهذا خطأ غالباً ما يقع فيه أولئك الذين يريدون أن يدحضوا بحضارة الشرق القديمة تفوق حضارة الغرب الحديثة. لكن الصراع الأزلي المزعوم بين الشرق والغرب قد أنساهم أو أعماهم عن أن لهذا الأخير حضارته القديمة هو الآخر.

إطلاقاً، أي الصناعة الحديثة، آفة الآفات ومصدر الشرور والآثام جميعاً: «فمصيبة المدنية الأوروبية نزلت منذ استقرار الصناعة الكبرى».

مصيبة المدنية الأوروبية نزلت مع الصناعة الكبرى! ولكن هل المدنية الأوروبية شيء آخر غير تلك الصناعة الكبرى؟ وهل يمكن أن نتصور تلك المدنية بدون هذه الصناعة؟ ليس علينا على كل حال أن نذهب بعيداً، أو أن نضرب أخماس الفرضيات بأسداسها؛ فلئن أردنا أن نعرف كيف يمكن أن تبدو صورة أوروبا بدون صناعتها الكبرى، فما علينا إلا أن نجيل الطرف في ما حولنا في العالم المتخلف!

والواقع أن الهجوم على الصناعة الكبرى قد لا يعدو أن يكون سذاجة صوفية إذا صدر عن قلم كاتب غربي وبرسم قارئ غربي؛ أما على لسان كاتب شرقي وبرسم قارئ شرقي، وبتعبير أدق، على لسان كاتب من مجتمع متخلف برسم قراء هذا المجتمع عينه، فإن الحديث حتى عن خيانة قومية وتضليل قومي يصبح جائزاً. وفي هذه الحال، تنقلب «السذاجة الصوفية» إلى دعوة ـ إمبريالية الإلهام والواقع ـ إلى **تأبيد تخلف العالم المتخلف**.

إن رؤيوية إيفان تأخذ كامل مداها الرجعي عندما تقرن رفضها للصناعة الكبرى برفض النتائج السياسية والاجتماعية والثقافية للثورة الصناعية. ومرة أخرى، سيعذر القارئ طول الشاهد:

«إن أسلوب الحياة في العصر الحاضر ليدعو إلى الاشمئزاز؛ ذلك أن تطور النظام الصناعي قد أدى إلى نمو فجائي لتعداد أوروبا؛ ففي نحو قرن واحد تضاعف سكانها؛ ثم جاء بعد ذلك التعليم الابتدائي للجميع، فنتج عنه ظهور جمهور هائل من القراء، ونشط لهذا الجمهور أصحاب الأعمال، فأنشأوا صناعة جديدة هي صناعة «مادة القراءة»!... هذه «المادة المقروءة» لم تكن ـ ولا يمكن أن تكون مطلقاً ـ غير بضاعة من النوع الرديء جداً!... لماذا؟... تلك مسألة حسابية: إن عدد الكتاب، أصحاب الموهبة الفنية، قليل دائماً. ومن هنا نرى أن الجانب الأكبر للأدب المعاصر هو دائماً غاية في الرداءة. ولما كان الأوروبيون قد اتخذوا عادة القراءة طوال الوقت ـ وتلك رذيلة كعادة تدخين السجائر، بل ربما

كتدخين الأفيون أو تعاطي الكوكاكين - فإن أوروبا تتغذى كل يوم بأدب من الطبقة العاشرة. وهذا كله حدث جديد، إذ في الماضي لم يكن الناس يعرفون غير قليل من الكتب حقيقة، ولكنها من أجود نوع... فالتعليم العام كان له هذه النتيجة السيئة: فهو بدلاً من أن يجعل الناس يقرأون قليلاً الآثار الخالدة، قد جعلهم يقرأون دائماً حماقات مخجلة!... إن فكرة التعليم العام للقراءة والكتابة، كغيرها من بقية الأفكار الأوروبية الخاطئة، التي روّجتها أوروبا وجعلتها بمثابة المبادئ الثابتة ثبوت العقائد، قد انقلبت أسلحة فتاكة لجوهر الطبيعة البشرية. فالدهماء التي تعلمت تلك الرموز السخيفة، ماذا اكتسبت؟... لقد حشيت أدمغتها بسخف وقاذورات كما يقول هكسلي، وهبط مستوى ذوقها. ومع ذلك لم تتكون لها شخصية ولا إرادة، فها أنت ذا تراها تنقاد كالخراف إلى كل من يقوم فيها ناعقاً أمام «ميكروفون». فالدهماء هي الدهماء، ولا أصلح لقلبها وعقلها من وسائل الشرق الطبيعية في التهذيب: تعمير قلبها بالدين وعقلها بالكتب السماوية النبيلة الفصيحة، وتركها تتصل بالطبيعة لا «محفوظة في علب الراديو والسينما والكتب...».

إن كل جملة في هذه الشطحة الطويلة تنضح برجعية مرعبة.

إن إيفان، كأستاذه هكسلي، مالتوسيّ بأرذل معاني المالتوسية، فهو إذ يلاحظ أن تطور النظام الصناعي (وبالتالي الصحي) ضاعف تعداد سكان أوروبا في قرن واحد، فإنما يتحسر ضمنياً على الأيام الخوالي التي كانت الأوبئة فيها تحصد شعوباً وتبيد أمماً بكاملها، فتحول بذلك بصورة «طبيعية» دون تضاعف تعداد السكان.

إن إيفان، كأستاذه هكسلي، داعية قروسطي عنيد لسياسة التعمية والتجهيل الظلامية Obscurantisme. فديمقراطية التعليم، التي هي بلا جدال، وعلى الرغم من نواقصها وشوائبها، من أزهى جوانب الحضارة الغربية ومن أعظم وجوهها إشراقاً، لا يكتفي إيفان بإدانتها بوصفها «فكرة خاطئة»، وبترذيلها بحجّة أن عادة القراءة لا تختلف عن عادة تعاطي الأفيون، بل يرى فيها سلاحاً فتاكاً وعدواناً أثيراً على «جوهر الطبيعة البشرية». وبذلك يثبت إيفان، وللمرة المئة بعد الألف،

أن المسافة الفاصلة بين «الصوفية الشرقية» المزعومة وبين الاستبداد «الشرقي» والظلامية «الآسيوية» قابلة للاجتياز بخطوة واحدة.

إن إدانة ديمقراطية التعليم تنمّ عن نخبوية شرسة وصلفة، مكانها الوحيد اللائق بها هو بين مخلفات القرون الوسطى وقاذوراتها. أما الحديث عن عادة القراءة، ولو في معرض المقارنة الترذيلية بعادة تدخين السجائر أو الأفيون، ففيه إقرار على كل حال بأن القراءة غدت عادة، وهذه مأثرة عظيمة للعصر الحديث على جميع العصور التي تقدمته. صحيح أن مادة القراءة تداخلها في ظل المجتمع الاستهلاكي سموم وشوائب كثيرة، بيد أن مطالعة الصحيفة الصباحية تنوب في العصور الحديثة، كما قال هيغل، مناب الصلاة اليومية، وتبعث في الإنسان الحس التاريخي على نحو لم يتوفر له في أي عصر مضى.

ولئن ازدهرت في عصر الرأسمالية صناعة «المعلبات الثقافية» وراجت تجارتها، فليست هذه حجة ضد ديمقراطية التعليم، بل ضد الرأسمالية بالذات. فهذه الأخيرة تقدم، من خلال «المعلبات الثقافية»، برهاناً جديداً وإضافياً على عجزها عن تلبية الحاجات التي تخلقها في مضمار الثقافة كما في سائر المضامير. والحق أن الرأسمالية تتميز عن سائر أنماط الإنتاج التاريخية السابقة لها بأنها تفتح أمام الشخصية الإنسانية آفاق اغتناء لا تكاد تُحدّ، ولكن مبدأ الربح الموجِه لدفة مصائرها قاطبة يسد الكثير من تلك الآفاق، ويلبّدها - إن لم يسدّها - بسحب داكنة من الغيوم السامة. وهذا التناقض بين الآفاق التي تفتحها الرأسمالية وبين الحواجز التي تنصبها على طريق الوصول إليها يضيف بنداً جديداً، وربما حاسم الأهمية من منظور المذهب الإنساني، إلى لائحة موجبات إلغاء الرأسمالية وتجاوزها باسم إمكانياتها بالذات نحو نظام اقتصادي واجتماعي وثقافي جديد يطلق العنان لتلك الإمكانيات ويحطِّم القيود التي ترسف فيها، لا محالة، في ظل النظام عينه الذي رأت فيه النور.

وإنها لبلاهة كبرى، إن لم نقل رجعية صارخة، أن يطالب نقاد الرأسمالية بالرجوع القهقرى إلى عهد فقر الشخصية الإنسانية، من غير أن يعوا أن الرد على التشويه الطارئ على الحاجات الإنسانية المتكاثرة والمغتنية في ظل نمط الإنتاج

الرأسمالي بالمقارنة مع فقرها وضيق مروحتها في ظل الحضارات التاريخية السابقة لا يكون ببتر تلك الحاجات واقتلاعها، وإنما باقتلاع الرأسمالية ذاتها[٨].

أما الادعاء بأن «مادة القراءة» مقضي عليها أبد التاريخ بأن تكون غثة وسخيفة ومن نوع رديء للغاية (إذ المسألة حسابية صرف كما يؤكد ذلك الناطق الثاني بلسان الحكيم الذي هو إيفان: حيث «أن عدد الكتّاب، أصحاب الموهبة الفنية، قليل دائماً»، بينما أعداد القراء في تزايد مطرد)، فإنه ادعاء سخيف ومضحك من وجهة نظر الحساب بالضبط، على اعتبار أن ديمقراطية التعليم التي زادت أعداد القراء أضعافاً مضاعفة هي نفسها التي تحتِّم أن يزداد عدد الكتّاب بالنسبة نفسها؛ وحسبنا في هذا الصدد أن نذكر أن إحصائيات هيئة الأمم المتحدة تشير إلى أن عدد العلماء الذين يظهرون إلى حيز الوجود في كل سنة قد يعادل عدد العلماء الذين عرفتهم البشرية على مرّ تاريخها منذ أن كانت وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية. والمستقبل لن يكون إلا أشد بهراً أيضاً، على اعتبار أننا هنا، وكما تشير الإحصائيات الآنفة الذكر، أمام متوالية هندسية لا حسابية.

يبقى ادعاء أخير وهو أن أدب العصور القديمة أغنى وأجود بما لا يضاهى من أدب العصور الحديثة. وهذا الادعاء يرتد، في الواقع، إلى ماضوية متزمتة لا تستأهل حتى الردّ عليها. ومن الصعب، على كل حال، أن نفهم لماذا يستحيل على الإنسانية، التي أبدعت في ماضيها مثل ذلك الأدب الجيد، أن تعاود الكرة اليوم، وبخاصة أن استيعاب نماذج المعلمين القدامى لن يكون إلا حافزاً للتلاميذ على إبداع نماذج تتجاوزها. أفليس المفروض في التلميذ أن يبذّ معلمه، على وجه التحديد لأنه يستطيع أن يأخذ علم معلمه وأن يضيف إليه؟ أوَليس هذا ما يقوله توفيق الحكيم نفسه في مقالات له عن القديم والجديد؟

غير أن لب المسألة ليس هنا، والمشكلة ليست مشكلة مادة الثقافة، وإنما جمهورها. فليس التحسر على مصير الثقافة هو الحافز العميق للآهات والتنهدات الهجائية الصادرة عن إيفان، وإنما يكمن السر في الموقف من الجماهير التي لا

---

٨ ـ يوم كتابة هذه السطور قبل نحو ٣٧ عاماً كان كاتبها لا يزال ينتمي، كغالبية المثقفين من أبناء جيله، إلى الأيديولوجيا الاشتراكية.

اسم لها عند إيفان سوى «الدهماء». فماضوية إيفان الثقافية إن هي إلا ترجمة لرؤية نخبوية للتاريخ. فما دامت «الدهماء هي الدهماء» في كل عصر وقرن «فلا أصلح لقلبها وعقلها من وسائل الشرق الطبيعية في التهذيب: تعمير قلبها بالدين، وعقلها بالكتب السماوية». وهنا بالضبط يكمن الإثم الأكبر لديمقراطية التعليم: إذ جعلت حتى من «الدهماء» جمهوراً قارئاً. فالقراءة كانت ويجب أن تبقى سراً من الأسرار المقدسة. وكالأسرار جميعاً، يجب أن يبقى مفتاحها وقفاً على نخبة عليا. وبهذا المعنى تمثل ديمقراطية التعليم انتهاكاً للقدسيات. وفي هذا الانتهاك للقدسيات، لا في غيرة مزعومة على نوعية مادة القراءة، ينبغي أن نبحث عن سر غضب إيفان على ثقافة العصور الحديثة. ولئن ركز هجاءه على الراديو والسينما والكتب[٩]، فهذا على وجه التحديد لأنها وسائل **جماهيرية** للتثقيف والتثقف.

إن الافتئات على أوروبا، من حيث أنها ممثلة للحضارة الرئيسية في العصور الحديثة، لا يكاد يقف عند حد في شطحات إيفان الماضوية. ولو أردنا تفنيده في كل تفصيل من تفاصيله لطال بنا الاستطراد، ولربما خرجنا عن موضوعنا. ولكن ثمة تهمة يبدو لنا التوقف عندها ضرورياً لكثرة ما تشهر في كل مرة يراد فيها التشهير بأوروبا وتبرئة ذمة حضارات الشرق وحجب طابعها الرقي أو الاستبدادي الآسيوي عن الأنظار. يقول إيفان مخاطباً محسن ومدغدغاً بالطبع زهوه بـ «شرقيته»: «لا تنسَ أن أوروبا هي الوحيدة التي أعدمت في يوم علماءها حرقاً، واتهمتهم بالسحر والجنون، وخنقت حرية الرأي حتى في شؤون الأدب والفن». وفي كلام إيفان هذا يصح أن يقال بلغة البلغاء إن ظاهره حقائق وباطنه أباطيل.

فليس صحيحاً، أولاً، أن أوروبا هي **الوحيدة** التي أعدمت علماءها حرقاً. فقد لاقى المصير نفسه علماء ومفكرون وأدباء وفنانون في حضارات رقية ودينية واستبدادية آسيوية شتى. ولئن أعدمتهم أوروبا بالآحاد، فقد أعدمتهم

٩ ـ بالرغم من أن التسمية لا تزال واحدة، فإن كتاب العصور الحديثة، أي الكتاب المطبوع، يختلف جوهرياً عن كتاب العصور القديمة، أي الكتاب المنسوخ. فمنطق تقنية الطباعة مشحون بذاته بنزوع ديموقراطي، مثلما أن منطق تقنية النسخ مشحون بنزوع نخبوي.

إمبراطوريات الرق والاستبداد الآسيوي والدوغمائية الدينية بالعشرات والمئات. ولئن اتهمتهم الأولى بالسحر والجنون، فقد كانت التهمة الرائجة في الإمبراطوريات الأخيرة الزندقة. وعقاب الزندقة لم يكن الإعدام حرقاً فحسب، بل أيضاً الإعدام سيفاً وجلداً ورجماً وصلباً وخنقاً وسحلاً وخوزقة، وسائر ما هنالك من فنون الإعدام التي برعت فيها كل حضارة من حضارات الرق والاستبداد الآسيوي والدوغمائية الدينية.

وليس صحيحاً، ثانياً، أن أوروبا أعدمت علماءها. وإنما الصحيح أن أوروبا القديمة، أوروبا القروسطية، أوروبا التي يتحسر إيفان على طي صفحتها واندثارها هي التي أعدمت علماء أوروبا الوليدة، الفتية، الحديثة، أوروبا الثورة الصناعية التي يجعل منها إيفان بؤرة للشرور والآثام جميعاً. ومن هذا المنظور، لم تكن محاكم التفتيش أوروبية إلا من حيث الانتماء الجغرافي، أما من حيث الانتماء الأيديولوجي والحضاري فقد كانت محاكم التفتيش من آخر قلاع الاستبداد الآسيوي والدوغمائية الدينية في غرب أوروبا. ولكن المعقدين و«المخصيين» من مثقفي «الشرق» المسحوقين تحت وطأة الإحساس بالدونية، المتخبطين في مستنقع القصور الفكري، العاجزين عن إيجاد مخرج تاريخي لأزمتهم التاريخية، يخلطون عن عمد ـ وربما عن جهل، وفي هذا دليل آخر على قماءتهم ـ بين الأوروبتين. يدينون الحديثة منهما باسم القديمة ويعيّرون في الوقت نفسه الحديثة بالقديمة، ولا يجدون حرجاً في الجمع بين القول بأن «مصيبة المدنية الأوروبية نزلت منذ استقرار الصناعة الكبرى» وبين القول بأن أوروبا محاكم التفتيش كانت تعدم علماءها حرقاً. ولئن تباهى محسن في موضع آخر من **عصفور من الشرق** بأن «عبقرية الشرقيين» إنما تكمن في كونهم قد «تحرروا من الزمن»، فإن شطحاته هو وصديقه إيفان في حديثهما عن «أنبياء الشرق وأنبياء الغرب»(١٠) تفضح ذلك التحرر المزعوم من الزمن على أنه محض تخليط تاريخي، أو على أنه محض نزعة لاتاريخية متعالية، حجتها الوحيدة ومرجعها اليتيم الجهل بالتاريخ وبمعطياته الأولية.

١٠ ـ عنوان الفصل الثامن من **عصفور من الشرق**.

وليس صحيحاً، ثالثاً، أن أوروبا «خنقت حرية الرأي». بل يكاد العكس أن يكون هو الصحيح. فحرية الرأي كتصور، كمفهوم، كمبدأ موجه للعلاقات بين الفرد والدولة، بين المجتمع المدني والمجتمع السياسي، لم ترَ النور إلا في أوروبا العصر الحديث. وما كان لحرية الرأي كشرعة للإنسان وكحق أساسي من حقوقه وكبند رئيسي في لائحة الحريات الديمقراطية أن ترى النور إلا في أوروبا العصر الحديث، لا لأن أوروبا هي أوروبا، وإنما لأن أوروبا كانت الموطن الأول لنمط الإنتاج الرأسمالي، أي نمط الإنتاج الأول في التاريخ الذي ميّز ملكية الأشياء عن ملكية الأشخاص وحظر الثانية لصالح الأولى. صحيح أن أوروبا البورجوازية التي وضعت شرعة حرية الرأي تطاولت بالاعتداء عليها مراراً وتكراراً، ولكن تطاولها هذا كان بالضبط **اعتداء**؛ والحال أن «الاعتداء»، كاصطلاح، إقرار بأن ثمة انتهاكاً للقاعدة وخروجاً عليها. وبالمقابل، صحيح أيضاً أنه وجد على الدوام في ظل حضارات الرق والاستبداد الآسيوي والدوغمائية الدينية أفراد شجعان استماتوا وماتوا من أجل حرية الرأي، ولكن وجودهم ليس إثباتاً لوجودها، بل هو على العكس برهان على غيابها. لقد كانوا استثناء، في زمن كان فيه انعدام حرية الرأي هو القاعدة. وبطولتهم إنما تكمن على وجه التحديد في أنهم تحدّوا القاعدة وخرجوا عليها.

وليس صحيحاً، رابعاً، أن أوروبا خنقت حرية الرأي «حتى في شؤون الأدب والفن». بل يكاد العكس أن يكون هنا أيضاً هو الصحيح. فأوروبا البورجوازية هي السباقة في التاريخ إلى «تحرير» الأدب والفن لأنها كانت أولى الحضارات التي أقرت لهما باستقلالهما الذاتي وفصلتهما عن شخص السلطان، وإن اقترنت مأثرتها هذه باعتداءات وتشويهات لا تقع تحت حصر. وبالمقابل، كانت القاعدة في حضارات الرق والاستبداد الآسيوي عدم الفصل بين الأدب والفن وبين **شخص** السلطان. وإذا شئنا مثالاً عينياً وقريب المتناول، أمكننا الرجوع إلى تاريخ الأدب العربي بالذات. فعلى امتداد أكثر من ألف عام قدم الأدباء والشعراء العرب شهادات ساطعة على تبعية فنهم لشخص السلطان، وإن حفل تاريخنا الأدبي في الوقت نفسه بأمثلة جديرة بكل إعجاب عن أدباء وشعراء كانوا، وإن استثناء، «أحراراً» حتى الموت.

تبقى ملاحظة خامسة وأخيرة، وهي أن النقد، الذي بلسانه يدين إيفان أوروبا وحضارتها، هو في الأساس «قيمة أوروبية»، أو بالأحرى تقليد أوروبي. إن أوروبا هي التي نددت بنفسها، قبل أن يندد بها أي أحد آخر، على إعدامها علماءها حرقاً. بل إن أوروبا هي التي علّمت الآخرين أن ينددوا بها على فعلتها تلك. صحيح أن الحضارات الأخرى غير الأوروبية عرفت هي أيضاً نقاداً، ولكنها لم تعرف **النقد** من حيث أنه حركة أفكار وتيار عام جارف. فالنقد، بهذا المعنى الواسع للكلمة، هو قرين ذلك المشروع التاريخي العظيم الذي باشرته البورجوازية الصاعدة قبل ما يناهز الأربعة قرون لتغيير عقل الإنسان وتحريره، والذي لا يزال مستمراً إلى اليوم وإن على غير يد البورجوازية. وهو أيضاً قرين المذهب الإنساني الذي ما كان مقيّضاً له أن يرى النور تاريخياً إلا في عصر النهضة الأوروبي، والذي يشكّل اليوم مصدر إلهام في شتى أقطار العالم لجميع المشاريع الرامية إلى تغيير العالم. ونعني بالمذهب الإنساني المذهب الذي يجعل من الإنسان القيمة العليا في العالم والذي يجعل من العالم عالم الإنسان. وبدون المذهب الإنساني يمكن أن يوجد منتقدون، ويمكن أن توجد انتقادات، ولكن لا يكون هناك **نقد**، وهذا بكل بساطة لأن النقد **عقل**، ولا ملكوت للعقل إلا في ملكوت الإنسان.

وحتى نفهم ما نعنيه بـ «أوروبية» تقليد النقد، حسبنا أن نتذكر أن أدباً بكامله، من مختلف الأنواع واللغات، قد محور نفسه حول محاكم التفتيش ليندد، من خلال مثال جيوردانو برونو، بكل محاولة اضطهاد وقمع تتستر بشعار محاربة الهرطقة. ولقد أصبح مجرد ذكر اسم محاكم التفتيش، بفضل رسوخ ذلك التقليد النقدي، كافياً ليبعث قشعريرة الاشمئزاز والاستنكار في نفس كل إنسان، بل حتى كل تلميذ على مقاعد الدراسة.

وبالمقابل، حسبنا أن نتذكر كيف تمر موجزاتنا التاريخية الأدبية المدرسية مرور الكرام بجرائم اضطهاد وإعدام بحق المتهمين بـ «الزندقة» من أدبائنا وشعرائنا، مع أنها لا تقل شناعة وبشاعة عن جرائم محاكم التفتيش. فكما تذكر موجزاتنا المدرسية تاريخ ولادة الشاعر ومكانه ونسبه، تذكر باللامبالاة نفسها وبالحياد عينه تاريخ مصرعه جلداً أو خنقاً أو صلباً أو حرقاً في التنور بأمر من السلطان أو ممثل

السلطان عقاباً له على «زندقته». وكم اعتاد طالبنا الثانوي، أو حتى الجامعي، أن يقرأ عن أدباء وشعراء وفلاسفة زجّوا في الحبوس وجُلدوا وسُملت أعينهم وقُطعت ألسنتهم وجُذمت آذانهم وأنوفهم بتهمة «الزندقة» إياها، وكأن هذه العقوبات جميعاً قدر «طبيعي» لا رادّ له ولا تثريب عليه! فهل يداخلنا بعد ذلك شك في أن العقل، الذي تستوقفه الجرائم المرتكبة بحق «الهراطقة» وتستنفد كل ما فيه من طاقة على الاستهجان والاستنكار، والذي يمر مرور الكرام بالجرائم المقترفة بحق «الزنادقة» فلا يطرف له جفن ولا يختلج فيه عصب، هو عقل لانقدي، أو هو، بعبارة أوضح، ما قبل العقل؟

إن هذه المناقشة المفصلة بعض الشيء لبعض من آراء إيفان تخرجنا عن موضوعنا وتدخلنا إلى لبّه في آن معاً. تخرجنا عنه لأنها على وجه التحديد مناقشة، والمناقشات، كائنة ما كانت، لا تبدو مبررة من منظور «فني» محض[11]. ولكنها تدخلنا إلى لبّه لأنها تكشف النقاب عن شبكة من العقد الشعورية واللاشعورية التي تتحكّم بموقف المثقف الشرقي، المتبني لشرقيته، من أوروبا ومن الغرب عامة.

إن استعراض آراء إيفان، ومن ورائه محسن، ومن وراء الاثنين توفيق الحكيم، كان عملاً ضرورياً لفهم الآلية التي مكّنت المثقف الشرقي، المأزوم في علاقته الثقافية مع الغرب، من أن يقلب الإحساس بالنقص إلى تعالٍ، وأن يجد لأزمته مهرباً، لا حلاً، بعكسه لمعادلة التفوق والدونية.

ففي الوقت الذي كان فيه «الشرق» يواجه أعظم تحدٍ حضاري في تاريخه قط ويتخبط بين براثن أزمة لم يخرج منها إلى اليوم ـ ولا تشير الدلائل إلى أنه سيخرج منها في أمد قريب ـ كانت مرافعة إيفان ضد أوروبا تعكس الآية وتوقف الأشياء على رؤوسها، فإذا الغرب، لا الشرق، هو المأزوم، وقد أوشك على الإفلاس والاندثار: «إن أوروبا اليوم في أزمة شديدة. لا شك أنها أخطر

---

١١ ـ هذه المناقشة «اللافنية» لآراء إيفان تبقى مبررة مع ذلك من داخل معطيات **عصفور من الشرق** بقدر ما أن خطاب إيفان نفسه خطاب إنشائي محض ومقحم على الرواية من خارجها بدون أن يخضع لأي انبناء سردي.

أزمة مرّت بها، ذلك أنها تنبهت إلى أن ما زعمته مدنية عظيمة قد أفلس».

وتتويجاً لهذه المرافعة/الأهجية، وتكريساً أبدياً لدونية الغرب المفترضة، يأتي وصم أوروبا بأنها أنثى، وبأنها فوق ذلك مومس وعاهرة: «لقد فهم الشرق أن فتاته ليست إلا غانية خليعة، لا قلب لها ولا ضمير، وليست لها أية قيمة روحية ولا خلقية، وأن مآلها السقوط، ممزقة الجسد، تحت موائد المعربدين، في ذلك الحان الذي تشرف نوافذه من جهة على المحيط الأطلنطي، ومن الجهة الأخرى على البحر الأسود!».

وأن تكون أوروبا **فتاة الشرق**، فهو بالتالي ـ حكماً ـ **فتاها ورجلها**. ولأنها أنثى ولأنه رجل، فإن شاغلها الأرض والمادة، وشاغله السماء والروح: «إن الغرب يستكشف الأرض، والشرق يستكشف السماء!». وحتى عندما أراد الغرب أن يقلّد الشرق وأن يكون له، على غراره، أنبياؤه، جاءت نبوّاتهم ملطّخة بدرن الأنوثة والأرض والمادية، بعيدة عن طهر السماء والرجولة والروحانية: لقد أراد الغرب «هو أيضاً أن يكون له أنبياؤه»، فعالجوا «المشكلة على ضوء جديد»، ولكن «كان هذا الضوء منبعثاً هذه المرة من باطن الأرض، لا آتياً من أعالي السماء». وكان في رأس هؤلاء «الأنبياء» كارل ماركس الذي كان «إنجيله الأرضي» هو كتاب **رأس المال**. والحال ماذا فعل كارل ماركس؟ «أراد أن يحقق العدل على هذه الأرض، فقسم الأرض وحدها بين الناس، ونسي السماء... فأمسك الناس بعضهم برقاب بعض، ووقعت المجزرة بين الطبقات تهافتاً على هذه الأرض». وفي حين أن «أنبياء الشرق» تمكنوا من حل «مشكلة الدنيا»، مشكلة الأغنياء والفقراء، يوم «فهموا أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض، وأنه ليس في مقدورهم تقسيم مملكة الأرض بين الأغنياء والفقراء، فأدخلوا في القسمة مملكة السماء، وجعلوا أساس التوزيع بين الناس الأرض والسماء معاً: فمن حُرم الحظ في جنة الأرض، فحقّه محفوظ في جنة السماء»، إذاً، في حين تمكّن «أنبياء الشرق» من حلّ «مشكلة الدنيا» على ذلك النحو «العبقري»، فإن كل ما فعله نبي الغرب، كارل ماركس، هو أنه «ألقى قنبلة المادية والبغضاء واللهفة والعجلة بين الناس، يوم أفهم الناس أن ليس

هناك غير الأرض، ويوم أخرج السماء من الحساب، لأن علم الاقتصاد الحديث لا يعرف السماء!».

بيد أن لائحة جرائم «الفتاة الشقراء» لا تقف عند هذا الحد. ولعل جريمتها الكبرى هي تلك التي اقترفتها لا بحق نفسها، بل بحق «فتاها»، «رجلها» و«بعلها»، أي بحق «الشرق» بالذات. وقد يذهب الفكر بالقارئ إلى أن توفيق الحكيم يدين هنا، وعلى لسان بطله محسن، الجريمة الاستعمارية الكبرى التي دفع «الشرق» ـ ولايزال ـ ثمنها من بؤسه وتخلفه وتأخره، لكن سبق لنا أن قلنا إن الغائب الكبير في **عصفور من الشرق** هو الإحساس بالقهر الاستعماري. كلا، إن محسن لا يرى في أوروبا وجهها المتروبولي، بل فقط وجهها «الأنثوي». فكبرى جرائم «الفتاة الشقراء» في الشرق أنها بثّت فيه بعضاً من مبادئها الديمقراطية وعلومها العقلانية ونقلت إليه عدوى أنوثتها وماديتها: عدوى أنوثتها المادية أو عدوى ماديتها الأنثوية. فسمّمت بذلك لا «الأنهار» فحسب، بل «منبع» الرجولة والروحية بالذات. يخاطب محسن صديقه إيفان، الذي كان كل حلمه وهو يحتضر أن يرِد «المنبع» الطهور قبل أن يلفظ النفَس الأخير، يخاطبه بصوت غير مسموع حتى لا يقتل فيه «أمله الباقي»:

ـ مهلاً، مهلاً أيها الصديق!... إن ذلك المنبع الذي تريد أن تراه، وتلك الأنهار التي تريد أن تشرب منها، قد تسمّمت كلها!... إن «الفتاة الشقراء» يوم حقنت فخذها بالمورفين السامّ لم تترك أبويها سالمين. لقد قضي الأمر، ولم يعد هناك نبع صاف، فإن الزهد قد ذهب كذلك من الشرق... وإن ثياب الشرق الجميلة النبيلة هي اليوم خليط عجيب من الثياب الأوروبية، يثير مظهره الضحك، كما يثيره منظر قردة اختطفت ملابس سائحين من مختلف الأجناس وصعدت بها فوق شجرة ترتديها وتقلّد حركات أصحابها!... وإن التعليم العام للقراءة والكتابة، وحق التصويت والبرلمان، وكل هذه الأفكار الأوروبية، قد أصبحت في الشرق اليوم مبادئ ثابتة يؤمن بها الشرقيون إيمانهم ـ بل أكثر من إيمانهم ـ بمبادئ الأديان!.... وإنه لمن السهل أن تقنع شرقياً اليوم بأن دينه فاسد، ولكن ليس من السهل أن تقنعه بأن الصناعة الكبرى هي عجلة إبليس التي يقود بها الإنسانية إلى

الدمار... وأن التعليم العام لرموز الكتابة نوع من الهراء. وإنك قد تستطيع اليوم أن تقتلع من رأس الشرقي عظمة السماء، ولا تستطيع مطلقاً أن تقتلع منه عظمة العلم الأوروبي الحديث؛ وإنه لمن اليسير أن تسفّه عند الشرقي الآن رسالة الأنبياء، ولا يمكن أن تسفّه لديه رسالة القوة المادية الحديثة... لقد كانت «الحقنة» شديدة الفعل والأثر. نعم، ولا أحد يدري هل أوروبا حقنت الشرق بأفيون خالص أو بأفيون ممزوج بسم ناقع سرى ـ وما زال يسري ـ في شرايينه، يقتل كل بذور المثل العليا الشرقية في النفوس... نعم، اليوم لا يوجد شرق!... إنما هي غابة على أشجارها قردة تلبس زي الغرب!...».

إن هذه الصورة الأخيرة تكاد تختصر كل «فلسفة» توفيق الحكيم «الحضارية». فكما أن القردة تثير الضحك لأنها في حركاتها توحي بأنها ليست إنساناً ولا حيواناً بل بين بين، كذلك تبعث «الخنثى» على القهقهة لأنها ليست أنثى ولا ذكراً بل بين بين. والشرق «المتقرّد» هو هو تلك «الخنثى» بعد «تأنيثه» بلقاح أوروبا و«حقنه» بهرمونها: فلا هو بمفلح في الحفاظ على رجولته، ولا هو بمستطيع أن يتأنث بتمامه؛ لا هو بقادر على أن يبقى شرقاً، ولا هو بمؤهل لأن يصير غرباً؛ بل كُتب عليه أن يكون بين بين، فهو «متشرغب» أو «متغشرق» بكل ما في هذه التسمية من إيحاءات كاريكاتورية. وقديماً قال الحكماء: شر البلية ما يضحك.

أفعجب بعد هذا أن يحزم محسن أمره، وهو المصمم على أن يقيم علاقة وحدة هوية بين المرأة والغرب، بين سوزي ديبون وأوروبا، وبالتالي بين رجولته والشرق، أفعجب أن يحزم أمره على النجاة بجلده وعلى الفوز من الغنيمة بالإياب إلى «المنبع»، وعلى تجنيب نفسه على صعيد فردي «المأساة» التي يعاني منها شرقه على صعيد حضاري؟ وبعبارة أخرى، أليس رفض محسن إقامة اتصال حقيقي بينه وبين سوزي ديبون تعبيراً عن تصميمه على عدم «التلوث» وعلى الحفاظ على رجولته طهوراً، نقية من كل شائبة؟ ولعل هذا ما يفّسر أن يكون قد اختار تسمية نفسه بـ **العصفور الشرقي**. فميّزة العصفور على غيره من الحيوانات، بل على غيره من الطيور، أنه خفيف الظل في الحل والترحال، يلامس

الأرض ولا يطؤها، لا ينقضّ على «المادة» انقضاضاً ولا يلتهمها التهاماً، بل حسبه أن ينقر فيها نقراً خفيفاً.

محسن يريد نفسه «عصفوراً» في علاقته بالغرب وبسوزي ديون على حد سواء. يكفيه من الثانية وصال أسبوعين لا أكثر، وحسبه من الأول أن يتعبّد في هياكل فنه، وعلى الأخص الموسيقية منها. فأصدقاء محسن الوحيدون في «حانة» الغرب هم بتهوفن وهاندل وموزار وهايدن وباخ وفاغنر وسائر أسماء القائمة التي تحفل بها صفحات **عصفور من الشرق**. ويوم يضع محسن حداً لعلاقته بسوزي ديون ويزمع على هجر الأرض و«العودة إلى السماء»، وهو في حاضرة حواضر الغرب، يكتفي في الواقع بأن يقطع تذكرة سهرة في «مسرح شاتليه» حيث كانت تقدم **السنفونية التاسعة** لبتهوفن و**سحر يوم الجمعة الحزينة** لفاغنر، وهناك يمضي بضع سويعات في رفقة «القبس الإلهي» و«فرح الأنفس التي تعيش في الله». ولا غرو أن تكون الموسيقى أحبَّ فنون الغرب إلى محسن: فالموسيقى أكثر الفنون تجريداً وتحرراً من «المادة»، وأصلحها بالتالي «طعاماً» للعصفور الشرقي. وبالفعل، يقول محسن عن كلمات **السنفونية التاسعة**: «لكأن عبيراً يعرفه يهبّ من طيّات هذه الكلمات؛ إن هي إلا كلمات من النبع الذي صدرت منه كلمات أنبياء الشرق».

ولكن على وجه التحديد لأن محسن لا يريد أن يكون أكثر من «عصفور» فإن **عصفور من الشرق** لا تفلح في أن تكون، كما أرادت نفسها، رواية تراجيدية. صحيح أنه يدور فيها، كسائر التراجيديات، صراع، ولكنه بلغة فن الملاكمة صراع من وزن الريشة، لا من الوزن الثقيل.

ولا شكّ أن إيفان يمثّل في الرواية وجهاً تراجيدياً عريقاً، لكن ما هو مأساة عند ذلك الشعبوي الروسي المتأخر بنصف قرن عن عصره، وذلك الرؤيوي الملحد المشدودة رؤاه إلى الماضي لا إلى المستقبل والرافض لبركة القسّيس حتى في ساعة احتضاره، يكاد ينقلب إلى ملهاة عند محسن الذي تتقلص شعبويته إلى مجرد هجاء لـ «التعليم العام للقراءة والكتابة» ولـ «حق التصويت والبرلمان» ولـ«كل هذه الأفكار الأوروبية» التي واكبت «الصناعة الكبرى» و«العلم

الحديث»، والذي تُختزَل رؤيويته إلى مجرد تضرّع، على طريقة دراويش الشرق، إلى «السيدة زينب الطاهرة» التي لا ينسى أن «لها وجوداً حقيقياً في حياته»، إذ «ما من مرة وقع في شدة إلاّ وجد العزاء عند باب ضريحها ذي القضبان الذهبية»، و«كل نجاح ظفر به في الحياة هو دفعة من يدها، وكل عطف هو نظرة من عينيها، وكل ابتسامة من الحظ إنما هي ابتسامة من شفتيها!».

وإذا أردنا دليلاً أخيراً على الصفة التمثيلية لمحسن بوصفه ناطقاً بلسان توفيق الحكيم في معاداة المرأة والعلم الحديث والصناعة والديمقراطية والعقلانية الغربية، فإننا واجدوه في الإهداء الذي صدّر به توفيق الحكيم رواية **عصفور من الشرق**، وهو الإهداء القائل: «إلى حاميتي الطاهرة، السيدة زينب».

ولئن رأى بعض النقاد في **عصفور من الشرق** أول محاولة روائية عربية لطرح مسألة «وعي الغرب ووعي الذات»[١٢]، فإن تحليلنا الآنف يجعلنا نميل إلى افتراض العكس، وإلى التوكيد بأن **عصفور من الشرق**، وإن تكن بالفعل أول رواية عربية تطرح مسألة «العلاقة الصراعية» بين الشرق والغرب، فإن المنظور الوحيد الذي تطرحها منه هو منظور **اللاوعي**. وعبثاً نبحث عن أسباب تخفيفية: فـ **عصفور من الشرق** مشحونة إلى حد التخمة بالأيديولوجيا بالمعنى المرذول لهذه الكلمة: وعي كاذب ومضلّل (بفتح اللام وبكسرها معاً)، يَعمى عن الواقع ويُعمي عنه، لا يراه ولا يريه، يحِلّ الإنشاء محله ويبرقعه به، وفي التحليل الأخير، وخلافاً لوظيفة **الوعي**، يعيق حركة التاريخ ولا ييسرها.

١٢ ـ الياس خوري: تجربة البحث عن أفق: مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، منشورات مركز الأبحاث، حزيران ١٩٧٤، ص ١٧.

أحلام يولاند
أو الأمير الشرقي في دور المهرج

إن يكن توفيق الحكيم أول من عالج موضوع الشرق والغرب روائياً، فإن فؤاد الشايب أول من عالجه قصصياً. فقد ضمّت مجموعته **تاريخ جرح** أقصوصتين «من وحي باريس» هما **أحلام يولاند والشرق شرق**. ومن سوء حظنا أننا لا نستطيع أن نقطع برأي جازم بصدد تاريخ كتابة تينك القصتين. فلئن صدرت مجموعة **تاريخ جرح** في سنة ١٩٤٤، فإن فؤاد الشايب في تقديمه لها يذكر أن قصصها جرت «في روعي وحياتي وتحت قلمي بين أعوام ١٩٣٠ و١٩٤٠... ومن هذه القصص ما كُتب مرتين في حقبتين متباعدتين، كأن تمرّ الحادثة أو الفكرة في باريس مثلاً عام ١٩٣٣ فتضرب حامية على الفور ثم تضرب مرة ثانية في عام ١٩٣٧».

ومن هذه الإشارة الأخيرة نستطيع أن نستنتج بسهولة أن **أحلام يولاند والشرق شرق** أخذتا صيغتهما النهائية في عام ١٩٣٧ على أبعد تقدير، لأنهما القصتان الوحيدتان في المجموعة اللتان يصرح المؤلف بأنهما «من وحي باريس». وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن **عصفور من الشرق** لم تصدر إلا في عام ١٩٣٨، فإننا نستطيع أن نكون على ثقة بأن فؤاد الشايب كتب قصتيه ـ وربما نشرهما في مجلة ما ـ قبل صدور رواية توفيق الحكيم. ومع ذلك، إن ما يسترعي الانتباه أن القصتين، في الوقت الذي تتخذان فيه، شأن **عصفور من الشرق**، من علاقة الرجل بالمرأة إطاراً لعلاقة الشرق بالغرب، تسجلان من منظور إشكالية «الوعي» تفوقاً يكاد يكون ساحقاً على رواية توفيق الحكيم.

إن يولاند، مثلها مثل إيفان، صاحبة رؤيا: فحلمها أن تهرب من **واقع** الغرب إلى **يوطوبيا** الشرق. عن الغرب تقول:

ـ مدنية آلية، يصطلك فيها الحديد بالحديد، وتفنى سواعد الآدميين في إشباع نهم الغول الذي لا يشبع... الحديد. الحديد. أفٍ. إنني أحس طعم الصدأ في مأكلي ومشربي.

ابنة الحديد هذه «مفتونة بالشرق أي فتنة». ولكن الشرق الذي تحلم به هو شرق ألف ليلة وليلة، شرق السحر، الشرق الساحر والمسحور، الشرق كما تخيله كتاب غرائبيون أوروبيون من أمثال كلود فارير وبيار لوتي[1]. وبكلمة واحدة، ليس الشرق كما يمكن أن يكون حقاً وواقعاً، بل الشرق السرابي كما يترأرأ لكل هارب من الغرب حيث يسحق الحديد الحديد. وإن يكن الوصول إلى مثل هذا الشرق مستحيلاً على القدمين، أو بأية وسيلة أخرى واقعية من وسائل السفر، فإن يولاند لا تمانع في أن يكون الرحيل إليه حتى «عن طريق قصبة الغليون، عن طريق الأفيون».

يولاند إذاً لاعبة حضارات. ولأنها لاعبة وتعرف أنها لاعبة، فإن وجهها لا يتميز بذلك العمق المأساوي وبتلك العراقة التراجيدية اللذين لاحظناهما لدى إيفان. لكن ليست تلك هي نقطة الخلاف الرئيسية بين رواية **عصفور من الشرق** وقصة **أحلام يولاند**، وإنما جوهر ما يميّز بينهما يتمثل في أن حسن، البطل/ الرجل في القصة الأخيرة، يأبى، بخلاف محسن في رواية توفيق الحكيم، أن يلعب لعبة يولاند وأن يجاريها في أحلامها. فحسن، بعكس محسن، ليس لاعباً، وليس فنان أحلام، وليست هوايته أن يفصّل الحضارات على قدّ أحلامه. فهو يصف الأدب الاستشراقي لكلود فارير وبيار لوتي بأنه أدب «مسموم». ويبدي عجبه كيف يمكن لأناس في مثل ثقافة يولاند أن يفتنوا به و«كيف يستطيع الذكاء الغربي أن يصطنع لنفسه مثل هذه الأوهام». ثم يصدر على ذلك الأدب الأفيوني حكماً لا استئناف فيه: «إنه انتحار الذكاء».

---

١ ـ كلود فارير: روائي فرنسي (١٨٧٦ ـ ١٩٥٧)، خدم في البحرية الفرنسية تحت إمرة بيار لوتي وقضى سنوات عديدة من حياته في الشرق الأقصى حيث استوحى موضوع روايتيه: **دخان الأفيون** و **المتحضرون** التي فازت بجائزة غونكور.أما بيير لوتي (١٨٥٠ ـ ١٩٢٣) فكان أكثر إمعاناً في الغرائبية الاستشراقية من فارير، وقد أتاحت له حياة الجندية البحرية التنقل بين الشرقين الأوسط والأقصى وكتب عنهما عدة روايات، ومنها: **قصة فارس جزائري**، **وسيدات القصبة الثلاث**، وأخيراً **أزياده** **وشبح الشرق** وفيهما يروي قصة حبه لامرأة شركسية من الحريم التركي.

يرفض حسن أن يدخل في لعبة يولاند لأنه يبحث بعكسها، وبعكس إيفان وبعكس محسن في **عصفور من الشرق**، لا عن عزاء، بل عن دواء. فالشرق مريض بأكثر من علة وداء. يقول مخاطباً يولاند: «الشرق، لو تعلمين، ما هو إلا الصحراء المحرقة، والفقر، والأديان».

يرفض حسن أن يدخل في لعبة يولاند لأنه يرفض أن يعكس المعادلات. فهو يدرك، حتى قبل أن يأخذ مفهوم **التخلف** طريقه إلى حيّز الوجود، أن علاقة الغرب بالشرق هي علاقة تقدم بتخلف، علاقة واحة بصحراء: «ما جئناكم إلا لنعرف كيف يعيش سكان الواحات في ظلال الرخاء والذكاء والعمران والإبداع والحركة والعمل والحياة المملوءة بمكافأة الجهد والعناء، لنأخذ عنكم ونقتبس من رقيّكم».

وبكلمة واحدة، يرفض حسن أن يدخل في لعبة يولاند لإدراكه أنها، كغربية، تملك امتياز اللعب، بينما هو، كشرقي، محروم من هذا الامتياز، محكوم عليه من الوعي بصحرائه لا بواحته، بلظاه لا بفيئه.

الاتصال إذاً بين حسن ويولاند مستحيل، أو إن اللقاء الوحيد الممكن بينهما هو في «نقطة الافتراق»: **فهي غربية مشرّقة، وهو شرقي مغرّب.**

هذا الافتراق في نقطة التلاقي، أو هذا التلاقي في نقطة الافتراق، تبرز مفارقته بكل حدّتها الصارخة عند مقارنة المستوى **الحضاري** للعلاقة بمستواها الفردي. فمن زاوية فردية صرف تتوفر الأسباب جميعاً للقاء بين حسن ويولاند: فقد «أعجبت به منذ عرفته» لأنها كانت من «الطبائع الأوروبية الرقيقة الشاعرة، وكان حسن من النماذج العربية المنحوتة، طولاً وعرضاً، وسمرة وخشونة، على أصول شرقية وسمات صحراوية». وقد «أعجب بها هو أيضاً، لأن الغرب تَمثّل خير تمثيل في ذكائها المثقف وملاحظاتها الدقيقة». و«أعجب ما أعجب به حسن من رفيقته شعرها الأصفر الذهبي»، وأعجب ما أعجبت به يولاند من رفيقها لحظة ابتسامه «إذ تظهر أسنانه البيضاء بين شفتيه السمراوين المشربتين بحمرة خفيفة». بيد أن هذا **«الإعجاب المتبادل»** على الصعيد الفردي لا يقيّض له أن يتحوّل إلى حب، لأن للحب في حالة حسن ويولاند شروطاً

حضارية لا يسدّ مسدّها الإعجاب بالصفات الجسدية، أو الطبيعية، أو حتى الفكرية.

إن كلاً من حسن ويولاند يكتوي بالرغبة الحارقة في أن يكون للآخر حبيباً، لا مجرد رفيق. لكن قدرهما «الحضاري» أقوى من نار رغبتهما، وأقوى حتى من تحدي الرجولة والأنوثة فيهما. هذا العجز عن التقدم إلى مستوى الحب يعبّر عنه حسن بقوله: «تنكرين كل ما أرى، وأنكر كل ما ترين. فلا أدري معنى لوجودنا معاً!».

والواقع أن وطأة التحدي يرزح تحتها حسن أكثر مما ترزح تحتها يولاند، لا لأنها المرأة وهو الرجل، ولا لأن أنوثتها «الشقراء» استفزاز دائم لرجولته «السمراء» فحسب، بل لأن حسن هو الذي يعاني من حرقة عدم امتلاكها، ولأنه يدرك أنها لا تطلب إلا «الاستسلام» له لو يرتضي الدخول في لعبتها، وإن لساعة واحدة. بيد أن حسن، الشرقي، يرفض بأنفة أن يؤدي دور الأمير الشرقي. فمثل هذا الدور يطعنه في صميم رجولته، وفيه لن يكون رجلاً، بل لن يكون إلا عنّيناً في ثياب أمير. ولئن تكن صورة «الأمير الشرقي» هي أكثر ما يتردد من الصور في **ألف ليلة وليلة**، فليس من قبيل الصدفة أن تكون الصورة الأخرى الأكثر تواتراً هي صورة الخصيان. وفي ذهن حسن، تتداخل الصورتان وتتماهيان بالضرورة.

مراراً وتكراراً استعملت الأنثى في يولاند «سلاحها»، ومراراً وتكراراً «فصدت الغيرة عِرقاً كبيراً في رجولة حسن»، لكنه لبث على إبائه أداء دور الأمير الشرقي. فما دام الشرق هو شرق «الصحراء المحرقة والفقر والأديان»، فإن «الأمير الشرقي» لن يكون في واقع الأمر إلا مهرّجاً. وحسن يتحرق توقاً إلى أن يكون رجل يولاند، لكنه لا يستطيع بحال من الأحوال أن يرتضي بأن يكون مهرجها، إذ لا يمكن أن يجتمع الرجل والمهرج في جلد واحد.

إن كرامة حسن هي من كرامة شرقه المكلوم. وعلامة المساواة التي يقيمها بين الرجولة والكرامة تجد تفسيرها في حافز **قومي**، لا في حافز **فردي صرف**، وحساسيته المرهفة بالكرامة لا يمكن أن تفصل عن كونه شرقياً. لا لأن الكرامة

فضيلة شرقية، بل لأن الشرق، في علاقته بالغرب، مطعون الكرامة. الكرامة لدى حسن جرح، والجرح حساسية مرفوعة إلى درجة المطلق.

ليس مباحاً لحسن أن يلعب لعبة الأمير لأنه ليس مباحاً له أن يلعب لعبة المهرج. ولهذا لا مكان له، ولا يمكن أن يكون له مكان في «أحلام يولاند».

لقد أصرّت يولاند مرة على أن يصحبها إلى مقهى «شرقي» أقامته في قلب باريس «سفارة عمرانية شرقية، إفريقية على التخصيص». و«كان الزبائن ـ وكلهم أوروبيون ـ يتكومون في كل زاوية، ويدورون حول كل مائدة، يتأملون في الجدران والسُقُف، والوسائد والبسط، وفناجين القهوة وسراويل الخدم وطرر طرابيشهم، يشربون القهوة والنعناع، وكلهم في ذهول واسترخاء، يحلمون. ثم لا شيء حولهم سوى الغمام ورائحة البخور والقهوة».

ويعلق راوية القصة ـ والفصل بين صوته وصوت حسن متعذر ـ بمرارة: «ما هذه الأشباح؟ أهي أخيلة الظلال؟ أهي الشرق حقاً؟ سراويل وطرابيش وبخور وقهوة وأنوار مخنوقة شاحبة. ووراء كل هذا أحلام ذهبية، وخرافات وأساطير!».

ويضيف بوعي مرير: «نحن في جو شرقي كما يتخيّله الغرب، في مسرح ليس على الضبط شرقياً طبيعياً، فيكاد يكون من خلق الكوميدي فرانسيز»[٢].

في هذا الجو، أو بعبارة أدق في هذا الديكور، تتفتح أنوثة يولاند وتقطر من كل مسام جسمها وتنسال حلماً ينتظر «الأمير الشرقي يهبط على بساط الريح» لتسلمه زمام روحها وجسدها ومصيرها.

وعلى مرأى من حسن الملسوع في رجولته إلى حدّ لا يطاق، تكتشف يولاند أميرها الشرقي في شخص غلام المقهى الذي أحضر لها قدح الشاي.

ولنترك الكلام للراوية:

---

٢ ـ الكوميدي فرانسيز: أشهر مسارح باريس، أمر بإنشائها الملك لويس الرابع عشر عام ١٦٨٠ واقترنت بأسماء موليير وكورناي وراسين، وقدّمت مسارحها الثلاثة منذ ذلك التاريخ إلى اليوم أكثر من ثلاثة آلاف مسرحية.

«طلب لها حسن قدحاً من الشاي والنعناع، فأحضر القدح على الفور غلام عربي فاخر، يجب أن يكون لي قلم أندريه جيد أو كلود فارير لأصوّره وأتبسّط في وصفه.

«جمدت عليه عينا يولاند، ورأيت في هاتين العينين جمالاً ميتاً يستيقظ... وكان الغلام يبادل يولاند نظرات مغرية فتانة. لقد وقف في مكانه، بقامة منتصبة، ذات خصر رقيق مضغوط بشال حريري أزرق، من تحته سروال من الجوخ الأسود. وكان طربوشه الطويل يميل ميلاً واضحاً فيتكئ على أذنه اليمنى التي تكاد تداعبها طرّة الطربوش. فتى في العشرين ذو سمرة محببة لامعة، تبعث في المخيلة صورة جنّي مولع بالعبث والإغراء».

هذا الوصف لا يدع مجالاً للإفاضة في التعليق. فـ «الأمير الشرقي» لا يمكن أن يكون، في شروط العصر، إلا غلاماً نواسياً، أي مخنثاً. وليس من قبيل المصادفة أصلاً أن يكون «الأمير» الذي اختارته يولاند غلام مقهى، إذ إن غلام المقهى أقرب الأنماط العصرية إلى الساقي النواسي.

وطبيعي أن اللقاء في «المقهى الشرقي» كان آخر لقاء بين يولاند وحسن، إذ أدرك هذا الأخير بصورة نهائية أن لا مكان له في «أحلام يولاند»، وأنه في رؤاها الغريبة غريب، و«أننا نحن أبناء الشرق غرباء في شرقها المسحور».

إن **أحلام يولاند** أكثر من قصة افتراق. إنها قصة عدم لقاء، أو حتى استحالة لقاء، ليس بين الشرق والغرب كما قد يحلو لبعضهم أن يتصور، وإنما بين شرق معيّن وغرب معيّن. استحالة لقاء بين حسن بوصفه ممثلاً لشرق جديد، وليد، يصبو إلى أن ينضو عنه ثياب شرقيته المهترئة، وبين يولاند بوصفها ممثلة لشريحة هامشية في المجتمع الغربي، شريحة رافضة للغرب، هذا صحيح، لكنها رافضة له، نظير الشريحة التي قُدّ منها إيفان، باسم ماضيه لا باسم مستقبله.

إن يولاند صاحبة **رؤيا**، أما حسن فصاحب **رؤية**. لهذا استحال لقاؤهما، استحالة لقاء الوعي وغياب الوعي. ولئن جمعتهما نقطة الافتراق، فهذا لأنها النقطة الوحيدة التي يمكن أن تجمع بين وعي يريد أن يستيقظ ووعي يريد أن يتخدر، بين عقل يريد أن يولد وعقل يريد أن ينتحر.

الشرق شرق

إن يكن من الصعب أن نحدد أي القصتين كتبت أولاً: **أحلام يولاند** أو **الشرق شرق**، ففي وسعنا بالمقابل أن نجزم بأن أحداث القصة الأخيرة وقعت قبل الأولى، نظراً إلى أنها «تؤرخ» للطور الأول من حياة «الفتى العربي» في باريس، بينما «تؤرخ» قصة **أحلام يولاند** للطور الثاني من حياته تلك.

إن حسن يملك أن يرفض الدخول في علاقة مع يولاند، وهذا معناه أن إمكانية الغربلة والفرز والانتقاء أصبحت متوفرة له. وبالمقابل، إن الطور الأول من حياة «الفتى العربي» في حواضر الغرب يتميّز، كما سبق أن رأينا، وتحت ضغط الطاقة الجنسية المكتنزة، بنهم شبه أعمى إلى كل أنثى وإلى أول أنثى تقع تحت اليد.

إن حسن ليس مأزوماً، أو بالأحرى لم يعد مأزوماً، من وجهة النظر الجنسية الخالصة. ولهذا بالتحديد يستطيع أن يعطي للأنوثة وللرجولة معاني تتجاوز الطاقة الغريزية الصرف. أما أحمد، بطل **الشرق شرق**، فهو لا يزال عند تجربته الأولى. والمؤلف لا يتكتم ولا يتحرج في الحديث عن حرمانه، وينكر عليه قبل غيره الحق في حرية الاختيار:

«لماذا يغالي في الانتقاء والانتقاد؟ لقد قضى زمناً بالحرمان المطلق، وهو يحاول عبثاً الاتصال بامرأة. ولقد كان بإمكانه أن يصوم عاماً وعامين في دمشق. أما في باريس فلا سبيل إلى ذلك، والعالم متَّفِق فيها على أن يعيش أزواجاً وأعشاشاً».

إن المنظور الذي تتناول منه **الشرق شرق** باريس يختلف جدّ الاختلاف عن المنظور الذي ترى إليها منه **عصفور من الشرق** على سبيل المثال. ففي رواية الحكيم تحتل مقدمة المسرح وحقل الرؤية المعالمُ الثقافية لباريس، أما في قصة فؤاد الشايب فإن باريس تتألق، على الأقل من المعاينة الأولى، كعاصمة للجنس:

«عجيب أمر هذه المدينة! إن الناس يعانق بعضهم بعضاً في كل مكان، تحت الشمس، وتحت أنف الشرطي، في الفندق، وفي الصف، وفي الكنيسة، وكيفما

كان، وأنى اتفق، بلا حرج ولا حذر، وقوفاً، جلوساً، صباحاً مساءً ظهراً، قبل الأكل، بعد الأكل، قبل النوم وعلى الريق».

إن العينين اللتين تريان إلى العاصمة المتروبولية ليستا عيني «عصفور» يكتفي من كل شيء، وحتى من أنثاه، بالنقر الخفيف، وإنما عينا محروم جنسي ينهش عروقه جوع كافر، كاسر، إلى المرأة. وبكلمة واحدة، ومن دون أن نتقصد «البذاءة»، إن عين أحمد في **الشرق شرق** هي قضيبه:

«المرأة في كل مكان يقع عليه نظره. فصاحبة الفندق امرأة، والمديرة، والخادمات. والمرأة في المخزن الذي يبتاع منه منديله، والدكان التي يأخذ منها تبغه. في المقهى، والمطعم، والمدرسة، في السيارة، والترام، والمترو، تبيع الجرائد، وتكنس الشارع، وتجرّ العربات في سوق الفواكه والخضار[٣]».

ونظراً إلى أن الحرمان «أسمر» اللون، فإن المرأة التي تسترعي الانتباه أكثر من أي امرأة أخرى هي على الدوام شقراء الشعر، وفي معظم الحالات زرقاء العينين أيضاً.

شقراء كانت سوزي ديبون، وذات عينين بلون الفيروز.

وشقراء كانت يولاند، وذات عينين زرقاوين.

وشقراء هي لوسي، صديقة أحمد. شقراء «كشمس الأصيل»، وعيناها صافيتا الزرقة:

«كانت لوسي ثالثة الفتيات اللواتي عرفهن منذ هبط باريس. فلم تكن الأولى شقراء تماماً، وكانت الثانية شقراء، ولكنها ثرثارة تضحك لأتفه الأسباب». أما ثالثة الشقراوات، لوسي، فكانت شقرة جدايلها وزرقة عينيها «على صورة خياله ومثال وهمه وتصوره».

---

٣ ـ بديهي أن هذه الصورة للمدينة ـ المرأة غير صادقة. فباريس على تقدمها تبقى، مثلها مثل سائر مدن العالم، مدينة رجال في الجوهر والأساس. وأدب الاحتجاج النسوي الحديث يركّز تركيزاً خاصاً على هذه الناحية. لكن بطل قصة **الشرق شرق** لا يملك أن يكون «موضوعياً» في رؤيته نظير عدسة فوتوغرافية، وإنما هو مصاب بحكم حرمانه الجنسي بضرب من عمى الألوان: فهو لا يرى غير النساء.

كان قبل لوسي يتعذّب ويتوجّع ويكابد من «مرارة الوحدة ووحشة الغرب». وكان أشدّ ما يحزّ في نفسه تخيُّله أن المرأة الباريسية «ملك مشاع كالهواء والماء»، وعجزه في الوقت نفسه عن الوصول إلى أي امرأة من غير بائعات اللذة. وبائعة اللذة ليست حلاً، إذ يكفيه أن يتذكّر أن «سواها يعزّ عليه ويمتنع دونه» حتى تثور فيه أنفته، فيفرّ هارباً. ولكم من مرة أوحت إليه وحدته ووحشته أنه «ناكص راجع إلى بلاده على ظهر أول سفينة»، إذ ليس أشقّ على نفسه من أن «يعيش في جنة كل أشجارها محرَّم، فلا يُقدَّم له منها سوى الثمار الساقطة؟».

هنا تبرز لوسي في حياته وتطل من «أفق يأسه القاتم» و«تشرق في دنياه إشراقة شمس باريس بعد احتجاب طويل». تبرز في حياته لتردّ إليه «ثقته بنفسه». ولكن يبرز معها في الوقت نفسه سؤال أساسي ـ هو بالأصل للقصة بمثابة محورها ـ: كيف يتصرف إزاءها؟ هل يذعن لنصيحة واحد من أصدقائه المخضرمين فيأخذها للحال إلى غرفته؟ و«كيف يدعوها إلى غرفته كما تدعو العناكب الذباب؟ ولماذا ينقضّ على الجمال انقضاضاً كأنه يُفترس أو يغتال؟ ولماذا لا ينعم بالنعمة رويداً وعلى مهل؟ وهل يحسن بالإنسان، عندما يتلمظ الجمال، أن يزدرده ويبتلعه دون أن يستمرئ لذّة طعمه؟ ولماذا يلتهمه كالثعابين، وبإمكانه أن ينقر فيه نقراً خفيفاً كالعصافير؟».

إن هذه الأسئلة التي يطرحها أحمد على نفسه تحدد عدة مستويات للعلاقة بينه وبين لوسي.

المستوى الأول مستوى علاقة الذكر بالأنثى من حيث أنها علاقة سيطرة وافتراس. فالأنثى هي الطريدة، لا حول لها ولا قوة ولا اختيار، وكل دورها أن تكون لقمة سائغة. أما الأفعال التي تحدد علاقة الذكر بها فهي «الانقضاض» و«الاغتيال» و«الافتراس» و«الازدراد» و«الابتلاع» و«الالتهام». وهي كلها أفعال تغني بذاتها عن أي شرح أو تعليق.

المستوى الثاني هو مستوى علاقة الرجل الشرقي بالمرأة الغربية من حيث أن «الشرق» في شخصه يأخذ بثأره من «الغرب» المتمثل في شخصها. ومن هنا أيضاً كانت لغة العنف في تصوير التوق إلى فعل الحب.

المستوى الثالث هو مستوى علاقة الذكر الشرقي، من حيث أنه ذكر مكبوت ومحروم، بالأنثى الغربية من حيث أنها أنثى مستباحة أو يفترض فيها أنها مستباحة. فأحمد لا يتساءل هل تريد لوسي أن «تؤكل»، بل كل تساؤله «كيف سيأكلها؟» بحيث يجتني منها أكبر لذة ممكنة. ومن هنا كان حديثه عن «التلمظ» والتمهل في «الالتهام» و«استمراء» الطعم.

المستوى الرابع هو المستوى «المادي» الصرف أو حتى «الحيواني» لتصوُّر فعل الحب. فبصرف النظر عن كل «روحانية» شرقية مزعومة أو مفترضة، تختزل تساؤلات أحمد فعل الحب إلى مجرد فعل «مادي» أو «فيزيولوجي» مبتذل يتمثل في تشبيه «الجمال» بطعام يملك المرء الخيار بين «ازدراده» و«ابتلاعه» وبين «تلمظه» و«استمرائه». وأحمد في تشبيهاته هذه يثبت انتماءه إلى تراث «شرقي» كامل في موضوع الجنس، تراث يتوقف عند الحاجة الفيزيولوجية العارية ولا يتجاوزها إلى الإيروسية. ومن دون أن يتسع المجال هنا للإسهاب في هذا الموضوع، فإنه يكفينا أن نشير إلى أن لوسي نفسها تتحسس هذا الجانب المادي الفيزيولوجي الشرقي في مفهوم أحمد عن الحب حين تحدثه بصراحة«باردة» عن نفورها من نوع معين من الأدب المسرحي قائلة: «إن نفسي لتجيش إذ أشاهد مثل هذه المسرحيات، كأنني آكل بقلاوة عربية، حادة الحلاوة، أو أشرب قهوة عربية شرقية دسمة لزجة!». وهذه المادية الفيزيولوجية، التي تأخذ شكلاً مترفاً ومنمنماً في حالة الشبع، تكتسي طابعاً حيوانياً عارياً في حالة الجوع. ونظراً إلى أن أحمد «جائع» أيضاً، فلا غرو أن تأتي الصور المقترحة لفعل الحب هي صور «العناكب» التي تغتال، و«الثعابين» التي تلتهم، وفي أحسن الفروض، «العصافير» التي تنقر.

إن هذا التصور «الفيزيولوجي» أو حتى «الحيواني» لعلاقة الحب يستتبع بالضرورة ـ وهنا يكمن المستوى الخامس والأخير ـ برقعاً «روحياً». فطرفا العلاقة في المادية الفيزيولوجية هما الإنسان والشيء، بينما طرفاها في العلاقة الجنسية المفترضة إنسان وإنسان. ووظيفة البرقع الروحي هي بالتحديد إظهار «الشيء» بمظهر إنساني. فالمرأة هي «مادة» الفعل الجنسي، لكن هذه المادة يجب أن يكون لها ظاهر «إنساني»، وإلا لأمكن بسهولة أن تقوم مقامها «بائعة اللذة». وما دام

الأمر يتعلق بـ «الظاهر» لا بـ «الماهية»، فإن «أنسنة» المرأة عملية تقنية صرف. فمصيرها في جميع الأحوال واحد: الالتهام، أو الافتراس، أو الازدراد، إلى آخر ما هنالك من هذه المترادفات. لكن **الكيفية** التي تقاد بها إلى مصيرها هي التي تحدد أهي محض **شيء** أم أنها شيء + **طابع إنساني**. فلو كان أحمد عمَل بنصيحة صديقه واقتاد لوسي من اللقاء الأول إلى غرفته، لما كان «تلمظ» و«استمرأ»، ولما كان فاز منها إلا بطعم «الثمرة الساقطة». وبالمقابل، إن التقنية التي قرّ قراره على اتباعها بحيث يقترب من «الهدف» رويداً رويداً هي التي تضفي على لوسي كل الهالة التي تتّشح بها، وهي التي تسمح له بأن يحلم وبأن تعمر رأسه مشاعر وأحاسيس شاعرية. فهي توحي إليه، في اقترابه الوئيد منها، أنها «قطرة في جدب، وهدى في تيه»، فحسبه من كل ما فيها «من فتنة وجمال أنه يستدفئ علاقة في كنفها، ويستحمّ ناعماً في بعض ما يفيض حولها من نفسها». والأهم من هذا أو ذاك أنها تعفيه من تكرار تجربة أليمة حزّت في نفسه كثيراً وطعنته في صميم رجولته عندما عرضت له في وحشته ووحدته امرأة قطعت طريقه «لتقول له: تعال يا غرامي... ألا تضمني ذراعاك يا حبيبي! فأدرك أنها دجاجة، بائعة لذة، وذكر أن سواها يعلو عليه ويمتنع دونه، فثارت فيه أنفته وفرّ هارباً».

وفي الواقع، إن أحمد، باتباعه تقنية التمهل والاقتراب الوئيد، يجنِّب نفسه إحباطاً غالباً ما يقع فيه الفتى الشرقي من أقرانه. فالفتى الشرقي، لأنه شرقي، لا يستطيع أن يمنع نفسه، ولو في لاشعوره، من أن يرى في كل امرأة «تستسلم» له، خارج إطار الزواج والشرع، «ثمرة ساقطة». ولهذا كلما أخّر أحمد ساعة «استسلام» لوسي، كان حظه أكبر في النجاة من ذلك الإحباط.

ثم إن الفتى الشرقي، ولأنه شرقي، يقيم، ولو في لاشعوره أيضاً، علامة مساواة بين الشرق والروحانية، تؤازره في ذلك وتعاضده أيديولوجيا كاملة نسجها الشرق حول نفسه عندما دخل معركة التحدي مع الغرب. والروحانية في الجنس هي الطهرانية، وليس لها من اسم ثان. والحال أنه لا يسع أحداً أن يزعم أن الطهرانية تراث شرقي، بل العكس هو الصحيح. ففي الحضارات

الشرقية، وبخاصة العربية ـ الإسلامية منها، تمتع الجنس بكامل حقوق المواطَنة بوصفه فطرة الله في الإنسان[٤]. لكن شبكة معقدة من الأفعال وردود الأفعال، ومن آليات المثاقفة والمحاكاة، ومن الاستلابات والاستلابات المضادة، الخارجية والذاتية، قلبت المقاييس إلى حد باتت معه الطهرانية الغربية عديلة الروحانية الشرقية المفترضة، لكن مرفوعة إلى درجة الحنبلة.

أضف إلى ذلك كله أن ثمة آليتين لاشعوريتين من آليات جدلية السيكولوجيا الحضارية (غرب وشرق) والكولونيالية (مستعمِر ومستعمَر، تقدم وتخلف، مركز ومحيط) وربما حتى الدينية (مسيحية وإسلام) تتحكمان في مسلك الفتى الشرقي. فهو في تعامله مع الأنثى الغربية لا ينسى أنه، في صفة من صفاته، ممثل للشرق. ومن هنا كانت رغبته في أن يثبت لها، بعفّته، أخلاقيته ونبل نفسه. وهو لا ينسى أيضاً في تعامله معها أنها، في صفة من صفاتها، ممثلة للغرب. ومن هنا كانت أيضاً رغبته، السرية طبعاً، في أن يظهر لها، بتعففه، ازدراءه لها وتعاليه عليها. وفي الواقع، إن سلوكه الفردي محكوم بسيكولوجيا جمعية تتجاوزه.

بديهي أن جميع هذه المشاعر والأحاسيس المتضاربة التي تعتمل في نفس الفتى الشرقي ما كانت لتجد الوقت الكافي للتحرك والجيشان لو أقدم من الليلة الأولى على فعل ما يتحرق رغبة في فعله. فمن أصول اللعبة أن يؤجل التنفيذ ليالي وليالي. ومن أصولها أيضاً أن يتم هذا التأجيل باسم الروحانية «الشرقية».

٤ ـ لا مجال للتبسط في الموضوع هنا، وحسبنا هذا الشاهد المقتبس عن **الحياة الجنسية عند العرب** لمؤلفه غير المشكوك في سلفيته الدكتور صلاح الدين المنجد:

«والعجيب أن أجدادنا العرب لم يكونوا مثلنا. وكان موقفهم من الجنس موقفاً كله حرية وانطلاق. فما كانوا يتحرجون من الحديث عن المرأة وعن الجنس، ومن التأليف فيهما... تصفح سير أعلام المسلمين ـ من ابن عباس، ابن عم الرسول، في القرن الأول بعد الهجرة، إلى الجلال السيوطي، الإمام الكبير، في القرن العاشر ـ تجد أنهم كانوا لايرون بأساً في ذكر أمور الجنس والكتابة فيها. كان ابن عباس ينشد الشعر الجنسي في البيت الحرام، وفيه ألفاظ نتحاشى من ذكرها اليوم. وما كان ابن عباس مستهتراً ولا مبتذلاً، بل كان حبر الأمة وعلماً من أعلام الإسلام. وألف السيوطي كتباً عديدة في أنواع النكاح وضروب النساء، ذكر فيها الأمور الجنسية على حقيقتها، مما لا يجرؤ أحد أن يكتب مثله اليوم. وما كان السيوطي من الخلعاء أو الفساق، بل كان من كبار علماء القرن العاشر، وقد بلغ مرتبة الاجتهاد. ومثل ابن عباس والسيوطي كثيرون».

فأحمد يرفض في البداية أن «يسوق» لوسي إلى غرفته لعلمه، بناء على تجربة صديقه «المحنك»، أنه «غالباً ما تكون المرأة قد أذعنت عندما ترضى الخلوة في غرفة رجلها». وصحيح أنه يتحمل في سبيل ذلك سخرية رفاقه إذ يسألونه كلما رأوه: «ماذا فعلت يا أحمد؟ هل وصلت لوسي إلى الغرفة؟»، لكن يعوّضه عن هرائهم الأحاسيس «العليا» التي تبتعثها لوسي في نفسه بوجودها إلى جانبه بدون وجودها في غرفته. ألا يكفيه أنها تشعره بأنها تشتاق ذراعه، «ذراع الرجل الحالم الوادع كما يشتاق المكدود باعاً من الأرض يرتمي عليه ليستريح وينام»؟

وحتى عندما تخطو العلاقة بينهما خطوة حاسمة بقبول لوسي دعوته إياها إلى غرفته، تظل لعبة إرجاء التنفيذ مستمرة، ولكن مع ارتفاع ملموس في درجة الترقب والقلق وانقطاع الأنفاس. وتمر الليالي «في غرفته» وهو يفيض في أحاديثه معها عن قصص شرقية «إطارها الصحراء، وقوافل الجمال، والقمر، والزهر، والعطر والنسيم». وبالمقابل، «ظل جسد لوسي ذاك الشيء الذي يحاذر لمسه، ويتورع عن التفكير به لنفسه».

إن الأسئلة التي يطرحها أحمد على نفسه في أول ليلة تقضيها لوسي في غرفته تكاد تكون نموذجية في «شرقيتها». فحين رآها تتلاشى على سريره العريض، سكرى من البرد والخمرة ومسرحية دوستويفسكي، راح يتساءل:

«أيأخذها بين ذراعيه؟ يا الله إنها تنام. أيهصرها بكفيه؟ يا الله إنها سريعة العطب. أينفجر عليها كالجحيم؟ يا الله ما أبرأ هذه الوردة الناعمة تحلم بأمان. أوَيسوغ لك، يا أحمد، أن تنقضّ عليها كوحش وتأخذها كغول، وقد لجأت إليك، وأمنت في فراشك؟».

والشيء الذي يسترعي الانتباه هنا أن لوسي، الحاضرة في الغرفة، غائبة في الوقت نفسه عن مسرح الأسئلة. فأحمد لا يسأل ولا يتساءل أبداً: هل تريد أم لا تريد؟ هل عندها رغبة في الوصال الجنسي أم ليس عندها؟ وهل هذه الرغبة جديرة بأن تحترم وبأن تؤخذ بعين الاعتبار أم لا؟

إن الأنثى الغربية، في جميع الأسئلة التي يطرحها الفتى الشرقي على نفسه بصددها وفي جميع المشاعر والأحاسيس المتضاربة التي تعتمل في نفسه إزاء

جسدها، غائبة بشخصيتها، حاضرة بشيئيتها. وتلك نتيجة حتمية لموقفه «التقني» الصرف منها. فالتقنية تتمتع بقدرة شبه عجائبية على إضفاء ظاهر من الحركة الإنسانية على الشيء، وعلى تجميد الإنسان في ماهية الشيء.

إن المشاعر التي انتابت أحمد في الليلة الأولى إزاء جسد لوسي المتلاشي على سريره العريض لا تدع مجالاً للشك في أن عملية التشييء التقنية تلك قد بدأت تؤتي أكلها:

«رعش في ضميره فرح خفيف، وهو يرى لوسي بين يديه وتحت متناول شفتيه. إنه يملكها. وعلى وجهها الراكد الهادئ صكُّ هذه الملكية توقِّعه ابتسامة رقيقة».

إن هذا الفعل «**يملكها**» ليس النقطة الوحيدة التي تستوقف الانتباه في المشهد الآنف. وفي الواقع، إن اللغة، العربية واللاتينية على حد سواء، تساهم مساهمة واسعة في تقنية تشييء المرأة وفي تثبيت هذا التشييء في أيديولوجيا شمولية عندما تستعمل فعل «ملك» للدلالة على فعل الحب. فالملكية، منذ إلغاء نظام الرق، لا تجوز إلا على الأشياء. وفي فعل الحب، الذي هو الفعل الأكثر طبيعية بين إنسان وإنسان، تحيل اللغة المتحيزة المرأة إلى مجرد شيء. ومع ذلك، ليس استعمال تعبير «**إنه يملكها**» هو ما يلفت الانتباه، إذ من الممكن إيجاد العذر لأحمد في هذه الحال بالقول إنه وقع، شأن كثيرين غيره، وبغير إرادته، ضحية لغة وضحية أيديولوجيا لغة تتجاوز بلاشعورها الجمعي وجدانه الفردي. ولكن أحمد لا يكتفي بتبني مفردات اللغة، ولا حتى منطقها. بل يضيف إليها هذا التعبير التقني الأخاذ: «**صكّ الملكية**» الذي توقِّعه على وجهها الراكد ابتسامةٌ رقيقة!

إن من طبيعة «صك الملكية» أنه قابل للإشهار وقابل للاستعمال وقابل للإبدال والمقايضة والتنازل عنه في كل ساعة، بحسب مشيئة المالك. و«صك الملكية» يفسح أمام التنفيذ أجلاً غير مسمى، ويفسح أجلاً غير مسمى أيضاً أمام أحمد للاستمرار في لعبته. فما دام «الصك» قد أمسى في الجيب، فإن المسألة تغدو محض مسألة إجرائية، أي مرة أخرى، تقنية. وفارق شاسع بين أن «يملك» أحمد

لوسي من الليلة الأولى، وبين أن يفوز منها وعليها بـ «صك ملكية». فلو كان «ملكها» من الليلة الأولى، فلربما انتهت اللعبة ولربما ما عادت في الليلة التالية «مُلكه». أما أن يتخيل أنها توقِّع له بتلاشيها على سريره العريض «صك ملكيتها»، فإن ذلك يعطيه الحق، على ما يتخيل أيضاً، في استعمال حقه في ملكه متى شاء وأنى شاء، وأن يمارس على هواه تقنية الاقتراب الوئيد، الروحاني، الشرقي المزعوم، التي تتيح له تارة أن «يتلمظ» و«يستمرئ»، وطوراً أن يتبجح بنبل نفسه وكرم أخلاقه لتعففه، وتارة ثالثة أن يمارس، ولو سراً وفي لاشعوره، فن ازدراء المرأة عموماً، والغربية خصوصاً، لـ «استسلامها» له وهو المتأبي.

ولا يعود أحمد من همّ، بعد أن بات «صك الملكية» بحوزته، غير أن يعدّ الليالي التاليات واحدة واحدة، وأن يسجل في كل ليلة ما تحققه لعبته من تقدم وما تبتعث في نفسه من مشاعر. ففي الليلة التالية، على سبيل المثال، لليلة توقيع الصك، يسجِّل أنها جاءته «من غير موعد» و«دخلت غرفته» من تلقاء نفسها. وفي الليلة الرابعة أبدى لها عجبه واستغرابه من نفورها من «البقلاوة العربية». وفي الليلة الخامسة أهدى إليها صورته وقدّمها «بكلمات جميلات ظلت لوسي ترددها معجبة بها كل الإعجاب لأنها شيء من الشعر الذي تحبه مرغمة». وفي الليلة السادسة، أخذ الحديث وجهة مادية فيزيولوجية مكشوفة ـ كان قد مهّد لها الحديثُ عن البقلاوة العربية ـ إذ دار عن الشرق و«فوائد الختان». ولوسي بالطبع هي التي بادرته بالسؤال: «وأنت (أهميد)... هل أنت مختون؟». وأحمد بالطبع هو الذي «أطرق خجلاً». والليلة السابعة كانت «فريدة في حياته كلها». فقد «راقص لوسي حتى الفجر، ولأول مرة يقبّلها طويلاً». أما الليلة العاشرة فكانت جميع الدلائل تشير إلى أنها ستكون هي «الحاسمة». فقد أحضر أحمد زجاجة من «البورتو» الفاخر. والخمرة هي على الدوام، في اعتقاد الرجال، مفتاح الأنوثة، وكأن الأنوثة لا تتفتح إلا إذا غابت أو، بالأحرى، غُيِّبت عن الوعي. وبالفعل، طربت لوسي للخمرة ورقصت بلا موسيقى، ثم «تلاشت» على المقعد متعبة. وهنا نترك لأحمد أن يسجل التفاصيل بلذّة شبه سادية:

«عندما تلاشت على المقعد متعبة، انحسر ثوبها عن ركبتها، فبدا جزء من جسدها المورد كأن الشمس سفعته أو الخمر صبغته. ومالت عين الفتى اليسرى فرأى. وأحست هي فلم تأبه... ثم ما برح الثوب ينحسر أكثر فأكثر، وينسحب بتمهل وصمت، حتى لم يبق للجسد بعد هذه الإطلالة البيّنة إلا أن يصيح وينطلق».

وبديهي أن الفتى الشرقي، المستغرق في دوره «الشرقي»، أطرق من جديد خجلاً و«دار على بعضه نصف دورة، وحوَّل بصره كأنه يجيب بعزّة وشرف وصمت على ثقة لوسي به».

وكأن «تلاشي» لوسي على المقعد لم يكن كافياً فقامت عنه «لترتمي على سريره محمومة، مكدودة». وكانت «ارتماءتها على السرير طيّعة، ليّنة، غريزية، كالثمرة دفعتها أنامل النضوج فسقطت على الحشائش الخضر في فيء الشجرة الحانية الأغصان».

كل هذا التحول الفيزيائي يحدث في لوسي، وأحمد لا يفقه أو لا يريد أن يفقه منه شيئاً. فهو مأخوذ في دوامة دوره، يريد الوصول به إلى ذروة الكمال.

لقد ركّز جهوده كلها، وبتفنن بارع، على إنضاج «الثمرة» وما دار له في بال أن «الثمرة» ناضجة منذ البداية. ولكن ليس ذلك أعظم أخطائه، وإنما أخطرها وأفدحها جميعاً أنه تصور لوسي «ثمرة»، أي في التحليل الأخير «شيئاً» برسم الاستهلاك.

إن مشهد الصياد الذي يقع في الفخ الذي نصبه للطريدة، بمجهود تقني متقن، لا يبعث على الرثاء بل على الضحك. وكذلك هو مشهد أحمد أو مقلبه. فقد سقط ضحية تقنيته بالذات. حصر كل جهوده في «تهيئة» لوسي و«إعدادها» ولم يفكر في أي لحظة من اللحظات بأنها ليست طريدة فلا تقتنص إلا بفخ، ولم يدر له في خلد أنها ليست بثمرة فجة فلا تقطف أو لا تؤكل إلا بعد إنضاج، وبكلمة واحدة، لم يخطر له في بال أن لوسي هي بكل بساطة إنسان، وأنها مثله ومثل كل إنسان صاحبة رغبة، وأن رغبتها فيه هي التي قادتها إلى غرفته، وأنها عندما ارتضت الخلوة به في غرفته فليس ذلك لأنها «أذعنت»، فالمسألة ليست

مسألة «استسلام» ليكون أو لا يكون هناك «إذعان»، وإنما المسألة بكل بساطة مسألة إرادة ومسألة رغبة.

إن ما لم يفهمه أحمد قط هو أن لوسي كانت «تريد»، وأنها كانت «تريد» من البداية. فمن الليلة الأولى التي «تلاشت» فيها على «سريره العريض» كانت على استعداد للمضي في الشوط إلى نهايته، دونما حاجة إلى «تهيئة» و«إنضاج». فهي صاحبة جسدها وصاحبة رغبتها، وما دامت هي صاحبة الاثنين، فما حاجتها إلى كل الرياء «الشرقي»؟

إن ما لم يفهمه أحمد هو أن لوسي هي بالفعل امرأة **غربية**، أي امرأة حرة، تعي أنها حرة وأن من حقها أن تكون حرة وأن حريتها تشمل، في ما تشمل، جسدها.

ولئن بدا أن لوسي تجاري أحمد في لعبة الليالي العشر، فلأنها فهمت من الليلة الأولى أنه لا يفهمها، ولأنها من الليلة الأولى أيضاً فهمت أنه بالفعل فتى **شرقي**، أي غرّ التجربة بالمرأة وبالحب، وأنه هو الذي يحتاج إلى «التدرج» كي يتغلب على غرارة تجربته.

وعلى امتداد الليالي العشر التي قضاها ومخيّلته تجاهد لتقودها بكل تؤدة وتمهل إلى الفراش، كانت هي تجاهد لتقوده فعلاً وفي الواقع إلى الفراش. فهي التي «تلاشت» في الليلة الأولى على سريره العريض. وهي التي فاجأته في غرفته «على غير موعد» في الليلة الثانية. وهي التي أبدت له في الليلة الخامسة، حينما اكتفى بإهدائها صورته مرفقة بكلمات جميلات، عن عدم اكتفائها بأن لوت شفتها السفلى. وهي التي بادرته في الليلة السادسة بحديث الختان. أما في الليلة العاشرة فإنها هي التي سخرت «سخرية محببة» من رومانسيته الشرقية ومن حديث «القوافل والليل والقمر»، وهي التي دعته إلى الرقص بلا موسيقى، وهي التي «تلاشت على المقعد متعبة»، وهي التي تركت ثوبها ينحسر «عن ركبتها»، وهي التي تركت يديها، وكأنها فاقدة الوعي، تحسرانه أكثر فأكثر، ثم إنها هي التي قامت عن المقعد لترتمي على السرير، متقصّدة أن تأتي ارتماءتها «كالثمرة دفعتها أنامل النضوج».

غير أن الفتى الشرقي، السادر في لعبته، لم يدرك، وما كان مؤهلاً لأن يدرك، أن الفتاة الغربية تلعب لعبته ذاتها. بل ما كان ليتصور أنها قادرة أصلاً على أن «تلعب». فـ «اللعب» واحد من تعابير الذات، وقد أنكر أحمد على لوسي كل ذاتية إذ شيَّأها من البداية واعتمد في معاملتها ومعالجتها التقنية التي تُعامل وتُعالج بها الأشياء.

لهذا كانت مفاجأة أحمد تامة ومطلقة حين لم تحضر لوسي إلى غرفته في الليلة الحادية عشرة، ولا في الليلة الثانية عشرة، ولا في جميع الليالي التاليات. فقد قررت إيقاف اللعبة عند حدّها والخروج منها نهائياً، وهو أمر ما كان أحمد يحسب له في حال من الأحوال حساباً، إذ كان كل ظنه أنه هو «اللاعب» الوحيد. وكل ما استطاع أن يفوز به من لوسي بعد انقطاعها وانقطاع أخبارها عنه رسالة تقول له فيها: «إنني أمقتك. إن نفسي لتجيش وأحشائي لتختبط إذا رأيتك كأنني تُخِمتُ بقلاوةً حلوة وقهوة خاثرة.. كم أرثي لك». وتختتم رسالة القطيعة بالقول: «اسمح لي يا سيد أن أردّ لك صورتك الجميلة جداً التي قدمتها لي ذات مساء بإهداء بليغ: «إليك يا ملاكي... أقدّم صورة رجل...». يا للأسف، أيها السيد الطيب، أنا لست ملاكاً.. وأنت... أنت لست رجلاً... الوداع!».

هل كان «صكّ الملكية» إذاً مزوراً؟

بالأحرى، لم يكن له من وجود إلا في وهم فتانا الشرقي.

وكل ما آب به هذا الأخير من لعبته هو إحساس حاد بالخصاء.

إنه عاجز عن «الامتلاك»، سواء أبصكّ أم بدون صكّ.

وكل ما يستطيعه، وأقصى ما يستطيعه، هو «اللعب».

لا اللعب من حيث أنه واحد من تعابير الذاتية، بل من حيث أنه تعبير عن عنّة وتعويض عنها(٥).

---

٥ ـ أهي عنّة مطلقة أم سرعة إنزال؟ إن القرينة الوحيدة التي نحوزها هي أن لوسي قالت لأحمد في رسالتها الوداعية: «أنت لست رجلاً». والحال أن هذه الجملة قد تعني في اللغة الجنسوية الحالين معاً: فليس برجل من به عنّة، وليس برجل أيضاً مَن ينزل قبل أو فور إتيانه المرأة.

لكن هل يجوز أن نتجاوز قصة أحمد ولوسي إلى رمزية حضارية؟

بالتأكيد أن بلى. فعنة أحمد هي في خاتمة المطاف عنة الشرق العاجز عن امتلاك لوسي/الغرب.

ولكن دفعاً لكل سوء تفاهم، يجب أن نسارع إلى التحديد بأن الشرق المعني هو الشرق الذي لا يزال يصرّ على أن يداعب حلم «الصحراء وقوافل الجمال والقمر». الشرق الذي يرفض أن يستيقظ من حلم ماضيه على واقعه وواقع العصر.

وبالمقابل، إن الغرب الذي يعجز ذلك الشرق عن امتلاكه هو الغرب الذي يعرف ما يريد، والذي لا معنى للإرادة في نظره من دون أن تقترن بالتنفيذ.

وهذا الغرب لا ينبذ الأحلام. فكل إرادة هي حلم في التحليل الأخير. لكنه لا يحلم ليهرب من الواقع، بل يحلم ليخلق واقعاً جديداً. إن الحلم هنا هو واقع المستقبل.

بديهي أن قصة **الشرق شرق** لا تصرح بهذا كله، ولكنها تترك للقارئ أن يستنتجه من عبارة الختام التي تقطر سخرية كاريكاتورية: «أنا لست ملاكاً.. وأنت لست رجلاً». فالغرب ليس «ملاكاً» لأنه يصرّ على التعامل مع الواقع، والشرق ليس «رجلاً» لأنه يصرّ على عدم التعامل مع الواقع.

وما دام الشرق يتصور نفسه «روحانياً»، فلن يستطيع أبداً أن يملك الغرب الذي يتصوره «مادياً».

وما دام الغرب هو الحضارة الحديثة، فمؤدى الحكم السابق أن الشرق لن يستطيع أيضاً امتلاكاً لها. ليس لأنها غير قابلة للامتلاك، وإنما لأن الشرق عاجز عن امتلاكها ما دام سادراً في لعبة أوهامه التي يتباهى بأن يسمّيها «روحانية».

ترى هل من حاجة إلى أن نضيف في الختام أن قصة **الشرق شرق** تأخذ كامل مدلولها هذا بتضامنها مع قصة **أحلام يولاند**، وإن تكن الأدوار فيها معكوسة؟ وإذا كان ثمة مجال للتحسر على شيء، فهو أنهما قصتان

«حضاريتان» يتيمتان في مجموعة قصصية يتيمة لكاتب كان في عصره، أي في الثلاثينات، يتيماً من منظور صحو الوعي والاجتراء على نقد الذات. وبالفعل، إن كتاباً كثيرين سيعودون بعد فؤاد الشايب، وبفارق عقود بكاملها من السنين، إلى معالجة موضوع العلاقة الصراعية بين الشرق والغرب في إطار العلاقة الصراعية بين الرجل والمرأة. ولكنهم قليلون من سيستطيعون مجاراة فؤاد الشايب في هجاء خدر الوعي في موضوع يطيب فيه بكلا شقَّيه للوعي أن يكون مخدرًّاً ومخدرًّاً في آن معاً.

الحي اللاتيني
أو مشروع المنتقم الكبير

الضجة الأدبية التي رافقت **الحي اللاتيني** منذ ظهورها في مستهل عام ١٩٥٤ ترجع، في ما ترجع، إلى أنها استطاعت ما لم يستطعه غيرها: أن تكون أنموذجاً للرواية التي تعالج العلاقة الحضارية بين الشرق والغرب من خلال العلاقة الجنسية بين المثقف الشرقي والمرأة الغربية.

وفي الواقع، إن الفترة الزمنية الفاصلة بين أول رواية عربية في هذا الموضوع (**عصفور من الشرق** ـ ١٩٣٨) وبين **الحي اللاتيني** بوصفها الرواية/الأنموذج تبدو طويلة نسبياً: أكثر من عقد ونصف عقد من السنين. ولعلنا لا نجد لهذا الفراغ[1]، من وجهة النظر التاريخية والسوسيولوجية، سوى علتين: الأولى الانقطاع الذي أحدثته الحرب العالمية الثانية في السيرورة التاريخية، والثانية الانقطاع أو التبدل الذي طرأ على طبيعة «العلاقة الحضارية» بفضل انحسار مد الاستعمار والانتداب عن الشرق العربي غبّ تلك الحرب عينها.

وأنموذجية **الحي اللاتيني** تلك هي التي تنقذ اليوم، بعد مرور زهاء ربع قرن من الزمن على صدورها، الكثير من «أطروحاتها» التي لا يستبعد أن تبدو في نظر قارئ اليوم ساذجة، وحتى مدَّعية.

وما نعنيه بالطابع النموذجي لـ **الحي اللاتيني** قد يتوضح قليلاً لو أجرينا بينها وبين **عصفور من الشرق** مقارنة مقتضبة. فعلى الرغم من أن الروايتين كلتيهما تشتركان في كونهما ضرباً من السيرة الذاتية التي يصعب فيها التمييز بين ضمير

١ ـ فراغ لم تفلح في ملئه روايتا شكيب الجابري: **قدر يلهو** و **قوس قزح** اللتان ارتدّتا بالرواية العربية، من وجهة النظر الفنية، إلى مرحلة «ما ـ قبل ـ الرواية».

البطل وضمير المؤلف، وعلى الرغم من أن رواية سهيل إدريس تضارع رواية توفيق الحكيم إغراقاً في النزوع إلى مركزية الذات، بل على الرغم من أن مركزية الذات هذه تتلبس في **الحي اللاتيني** طابعاً نرجسياً صارخاً، فإن بطل هذه الأخيرة يظل يمثل نمطاً شبه عام للمثقف الشرقي المغترب، بينما لا يمثل بطل رواية توفيق الحكيم سوى نفسه. ثم إن تجربة «محسن» الشرقية مبهمة، غائمة، مطموسة المعالم، بينما يحتل الماضي «الشرقي» لبطل **الحي اللاتيني** حيّزاً واسعاً في هذه الأخيرة، وهذا بدوره يعزز أنموذجية رواية سهيل إدريس ويسهّل على القارىء ـ والقارئ أيضاً مثقف «شرقي» ـ أن يتعرّف الكثير من قسمات شخصيته في قسمات شخصية بطل **الحي اللاتيني**.

إن شرقية محسن مختزلة إلى محض انتماء إلى عالم الروح ومملكة الخيال. أما شرقية بطل **الحي اللاتيني** فتتمثل قبل كل شيء في كبته وحرمانه الجنسي.

صحيح أن كلاً من محسن وبطل **الحي اللاتيني** قدم إلى باريس طلباً ـ من حيث المبدأ ـ للدراسة الجامعية والعليا. بيد أن هذه تعلّة ظاهرية ليس إلا. فبطل **عصفور من الشرق** لم يأت إلى «عاصمة النور» إلا ليغرف زاده الروحي من متاحفها ومعارضها ومكتباتها، وعلى الأخص من قاعاتها الموسيقية. وبالمقابل، إن بطل **الحي اللاتيني** لم يقصد باريس بصفتها عاصمة النور، بل بصفتها عاصمة المرأة. يقول مخاطباً نفسه: «تبحث عنها... عن المرأة... تلك هي الحقيقة التي تنساها، بل تتجاهلها. لقد أتيت إلى باريس من أجلها». ويعترف مرة ثانية في دخيلة نفسه:«لا تحاول أن تنكر. أجل، شرقك لم يُغرِك بالهرب منه سوى خيال المرأة الغربية، سوى اختفاء المرأة الشرقية في حياتك».

ولئن تميزت **عصفور من الشرق** بحضور كثيف لمعالم باريس مقابل غياب المرأة[٢]، فإن العكس هو الواقع في **الحي اللاتيني**. فمعالم باريس الثقافية غائبة فيها، ضائعة، محتجبة احتجاب الجبل وسط بحر الضباب، على حساب حضور المرأة الكثيف إلى حد اللزوجة.

---

٢ ـ غياب لا يرنّق صفاءه حضور سوزي ديبون الغائم: فسوزي ديبون، كما قلنا، حلم امرأة، لا امرأة.

إن محسن يطلب الوحدة وينشد العزلة ويهرب من المرأة حتى يتفرغ لأحاسيسه «العليا» في معابد الفن. أما بطل **الحي اللاتيني** فبعكسه بالضبط يفعل: فهو لا يرتاد تلك المعابد إلا هرباً من صحراء الوحشة وتفريجاً عن شياطين الرغبة التي تزمجر في عروقه. وبعبارة أخرى، إنه لا يطلب الفن إلا لأنه لم يجد المرأة. فحين غادر فندقه، بعد أسبوع كامل من قدومه إلى باريس، ليشاهد فيلماً سينمائياً ـ وكان ذلك أول خروج «ثقافي» له ـ «لم تكن الرغبة الملحة في رؤية الفيلم هي التي تدفعه»، وإنما ليلتمس «العزاء والتفريج» ولينسى «الخيبة التي تملأ نفسه الفارغة بالمرارة» وليخنق لساعات معدودات تلك «الشياطين التي تطل من جميع منافذ نفسه، تبحث وتشمّ وتسعى: أين المرأة، أين رائحتها المحببة؟». ومرة أخرى يعود إلى الاعتراف في دخيلة نفسه: «أسبوع طويل ينقضي، منذ قدِمْتَ إلى باريس، لم تلقَ فيه إلا الإخفاق إزاء المرأة. أية امرأة! أسبوع طويل ينقضي، وفي جسدك نار تلتهب، وفي مخيلتك ألف صورة وصورة لنساء عاريات، متمددات على السرير، يلسعن فكرك وجسمك بألف لسان من نار... لقد هربت من جراحاتك في دنياك الشرقية، فما الذي أصبته من الهرب إلى هذه الدنيا الغربية؟ جراحات أشد إيلاماً وأنضح بالدم. ليس هنا من امرأة. ليست هنا المرأة التي حلمت بها. ليس إلا صحراء آلم من صحراء شرقك».

وتوكيداً على رجحان كفة باريس/ المرأة رجحاناً مطلقاً على كفة باريس/ الثقافة، لا بأس أن نتوقف ملياً عند بعض ما حدث في داخل دار السينما. فقد كان الفيلم المعروض ليلتئذ فيلماً ثقافياً رفيعاً، وقد أثارت قراءة أسماء ممثليه في نفس بطلنا «الإعجاب والعجب»: جان بول سارتر، أندريه جيد، لاغاش، بيكاسو، جان روستان، لوكوربوزييه، وغيرهم من الأعلام من «أدباء فرنسا وعلمائها وفنانيها». وفي البداية، أخذ بطلنا بالفيلم بكل ما في الكلمة من معنى، وأمضى دقائق مسحورة مع سارتر وروستان مفتوناً بما أبدياه من ثقة بمستقبل الإنسان ومقدرته على «أن يجعل الحياة غير الحياة وأن يعجن الوجود بيديه على الوجه الذي يريد». ولكن ما كاد يأتي دور لوكوربوزييه حتى انقطعت دائرة السحر «الثقافي» لا لأن بطلنا لا يحب لوكوربوزييه ولا يفقه في الهندسة

المعمارية، بل بكل بساطة لأن المقعد الفارغ إلى يساره قد امتلأ لحظتئذ بحضور امرأة، أو بالأحرى بجسد امرأة. فقد شغلت فتاة المقعد اليساري «فكره ووجوده»، وأنساه حضورها كل شيء آخر، بما فيه الفيلم وممثلو الفيلم، وانتقل مركز الوجود من الشاشة إلى المقعد الذي إلى اليسار.

ولم تكن تلك هي المفارقة الوحيدة أثناء مشاهدة الفيلم الذي كان عنوانه **غداً تبدأ الحياة**. فثانية المفارقات أن بطلنا، الظمئ إلى حدّ اللهاث إلى الحضور الأنثوي الذي إلى يساره، لم يتمالك نفسه عن ارتكاب فعل تحرُّش جنسي، وإن جزئي، حين قبض على يد الفتاة المجهولة وراح يجسّها في ظلام الفيلم.

أما ثالثة المفارقات ـ وهي في آن معاً أكثرها كاريكاتورية وأبلغها دلالة ـ فتتمثل في أن بطلنا، بعد أن دس في يد الفتاة المغتصبة ورقة يواعدها فيها على اللقاء أمام دار السينما في الغد، قدم بالفعل في اليوم التالي إلى «الموعد» ليلاقي «فتاته» التي ما كان يعرف حتى وجهها، والتي كانت علامتها الفارقة الوحيدة أنها «ترتدي البنطلون»[٣]. ولئن يكن منظر بطلنا يبعث على الابتسام وهو يحدق بلهفة إلى وجه كل فتاة تمرّ بالقرب من مكان «الموعد المضروب» مرتدية البنطلون، فإن منظره هذا ذاته يغدو باعثاً على الرثاء بمجرد أن نتذكر أن الفتاة التي «واعدها» مجهولة الوجه، أو بالأحرى بلا وجه، وأنها في «لاوجهيتها» هذه ترمز إلى كل حرمان الفتى الشرقي الذي يطلب **المرأة**، لا امرأة بعينها؛ يطلبها لجسدها لا لشخصها؛ يطلبها ليروي غلة وليطفئ ظمأ، لا ليقيم علاقة بكل ما في كلمة العلاقة من مفهوم المشاركة. وإذا كان كثير من القصص الشرقي القديم يروي نوادر ونوادر عن **جماع الظلام** حيث تحل في الفراش عجوز شمطاء محل الصبية النضرة العود، أو الزوجة التي عافتها النفس محل العشيقة التي طال الشوق إلى وصالها، فإن قصة بطلنا مع فتاة السينما تحيي في الأذهان تلك الإيروسية الشرقية القديمة، ولكن مع فارق واحد وجوهري وهو أننا هنا أمام إيروسيةِ قلّةٍ لا إيروسية كثرة، إيروسية الجوع لا إيروسية الشبع، مع كل ما يترتب

---

٣ ـ بالمناسبة، إن ارتداءها البنطلون هو الذي حال بين بطلنا وبين اغتصاب ساق الفتاة، فضلاً عن يدها.

على الثانية من تفنن في الاستهلاك، وعلى الأولى من فجاجة غريزية وفظاظة بدائية تقارب حدود الاغتصاب.

وإذا كان بطلنا لا يداهن نفسه ولا يكذب عليها في ما يتعلق بحرمانه الجنسي، فإنه بالمقابل يغلّف عملية مثاقفته برداء من المثالية. فالكتاب، وهو عند بطلنا أسمى أشكال الثقافة، له سموّ وقدسية وحرمة لا تجوز معها التعرية الذاتية والاعترافات الواقعية المباحة والمقبولة عند الحديث عن المرأة من حيث أنها، بعكس الكتاب والثقافة التي يرمز إليها، موضوع ممتهن ومستباح. ومن هنا كانت ضرورة التغليف الشعري أو التبطين الأيديولوجي. وبقدر ما يدلل بطل **الحي اللاتيني** على «صدق» نقدي في الموقف تجاه المرأة، يدلل على مقدار مماثل من «الكذب» غير النقدي في الموقف تجاه الثقافة. وسوف نرى فيما بعد أن هذه الازدواجية الأيديولوجية لها وظيفة تبريرية محددة في **الحي اللاتيني**. ولكن حسبنا الآن أن نقتبس هذا الشاهد المطول، بعد تحديد سياقه.

فبطلنا هو الآن في أسبوعه الثاني أو الثالث في «صحراء باريس»، رازح تحت عبء الوحدة والوحشة والخيبة، ضائع في «عالم ضائع الحدود، بعيد المسافات»، يعذّبه غياب المرأة الحاضرة في كل مكان من حوله، وبُعد منالها وهي التي تبدو دانية القطوف، وعذابه هذا «يعصف بذاته كلها، عذاب يحسّ له بألم مادي في أركان جسمه، وببرم روحي يزرع الاضطراب في وجدانه». وفيما هو على تجهمه هذا، يرقب في حديقة اللوكسمبورغ أوراق الشجر التي تسقطها ريح الخريف، إذا بالمطر يداهمه، فيقف في حيرة من أمره لا يريم. وفي هذه اللحظة المحددة تحدث «المعجزة»:

«وإذ هو في ارتباكه، والمطر لا يخفّ هطوله، مرّت بقربه فتاة تقرأ في كتاب وتمشي الهوينا، غير عابئة بالمطر.

«وشعر فجأة بأن موجة من ضياء تغمر كيانه، فتقشع عن نفسه غيوم الاضطراب والقلق، وتبعث في عينيه شعاع الرضى والإقبال.

«هنا، في صفحات الكتاب، سيجد راحة ضميره. إن الكتاب وحده سيحرّره من قيود هذا العالم المعذّب الذي يعيش فيه.

«ومثل هذه الفتاة، لن يعبأ بعد الآن بالمطر ولا بالعواصف ولا بأوراق الخريف المتساقطة، ما دامت الكلمة التي يقرأها هي التي تقيه كل شيء. إن نور الحرف هو الذي سيشقّ له طريق الخلاص.

«وما لبث المطر أن انقطع، وبدأت الغيوم تنقشع سراعاً.

«وكان بعد دقائق عند حافة السين، يتطلع بنهم في كتب هذه المكتبات القديمة التي أقيمت على حواجز النهر والتي يدعونها كيوسك. ووقف عند إحداها فتناول كتاباً على غير تمييز. أحسّ وهو يقلّب صفحاته متمهلاً برباط من الود المقدس يربطه به. وراح يسائل صاحب المكتبة عن عدد من الكتب كان يودّ اقتناءها، ولم تمض دقائق حتى كان يحدّثه كصديق قديم.

«وعاد إلى فندقه وذراعاه محمّلتان بكتب قديمة رخيصة، كان يشدّها إلى صدره فيشعر لها دفئاً وحرارة».

إن هذا المقطع لا يدع مجالاً للشك في الوظيفة التعويضية للكتاب. ولئن كان يبعث في صدر بطلنا دفئاً وحرارة، فهذا على وجه التحديد لأنه بديل عن المرأة ونائب عنها. وهو لا ينوب عنها عن سبق اختيار، وإنما عن قسر وجبر. وغنائية المقطع المثالية لا يجوز أن تحجب عن أنظارنا ـ مع أن ذلك هو كل وظيفتها ـ واقع أن **الكتاب** لا يظهر في **الحي اللاتيني** إلا حيث تغيب **المرأة**. وإذا عدنا إلى المقارنة مع **عصفور من الشرق**، وجدنا المعادلة تكاد تكون معكوسة: ففي رواية توفيق الحكيم يلوذ البطل بعالم الثقافة «العلوي» هرباً من حضور المرأة «الأرضي»، أما بطل **الحي اللاتيني** فلا يلوذ بالأول إلا هرباً من غياب هذه الأخيرة. ونظراً إلى أن الغائب الكبير في حياة الفتى الشرقي هو المرأة، فليس من الصعب أن نقرّ لبطل **الحي اللاتيني**، حتى في الموقف من الثقافة، بنمطية سوسيولوجية يفتقر إلى نظيرها محسن، بطل **عصفور من الشرق** المتفرد. ومن دون أن نفترض أن هناك نمطية سوسيولوجية مسبقة للفتى الشرقي المغترب، فإننا نستطيع التوكيد بأن بطل رواية سهيل إدريس يساهم في صياغة تلك النمطية على نحو لا يستطيعه بطل رواية توفيق الحكيم.

ومن منظور نمطي أو سوسيولوجي تكتسب التجارب الأولى على الدوام أهمية

حاسمة الدلالة. ولقد رأينا أن بطل فؤاد الشايب في **الشرق شرق** كان يعدّ النساء اللائي تعرّف إليهن في باريس. وكذلك يفعل بطل **الحي اللاتيني**. فهناك على الدوام امرأة أولى، وامرأة ثانية، ثم ثالثة... قبل أن يغدو حضور المرأة حضوراً طبيعياً، أي إنسانياً. وبديهي أن «فتاة السينما» لا يمكن أن تعتبر المرأة الأولى في تجارب بطل **الحي اللاتيني**، إذ كانت بالأحرى شبح امرأة أو، إذا شئنا، يد امرأة. كذلك لم تكن «زينة»، صديقة صاحبه الفرنسية، تلك المرأة الأولى. صحيح أنه راقصها، وصحيح أنه «أحسّ بنهديها يرتعشان على صدره فيما هو يشدها إليه، وشعر بجسدها يرتخي بين ذراعيه وبفمها قريباً من فمه، وشمّ رائحة الخمر تنبعث قوية من فمها، وشمّ رائحة العرق تنبعث قوية من جسمها»، وصحيح أن سيلاً من الأحاسيس اجتاحه وهو يراقصها: «امرأة بين ذراعيه، ملء ذراعيه، ملء كيانه. امرأة تشتهى. امرأة تقبّل شفتاها بجنون». ولكن «زينة» لم تكن امرأة، بل كانت بالأولى رائحة امرأة، وعداً بالمرأة، شهوة إلى المرأة.

أما المرأة الأولى، المرأة من لحم ودم، التي عرفها حقاً وعرف جسدها، فكانت ليليان. وليليان لم تكن بالأصل إلا صديقة لصديقه سامي. وقد «أورثه» إياها ـ بكل ما في الكلمة من معنى ـ قبيل مغادرته باريس. قال له بالحرف الواحد:

ـ سأقدمك إلى ليليان... وأنت، حاول أن تعجبها، فتظفر بها بعد ذهابي!

ولقد كانت ليليان «شاعرة موهوبة»، أو هكذا قدّمها إليه صديقه. وحين تمكّن، عملاً بنصيحة صديقه، من انتزاع إعجابها، واقتادها إلى غرفته في الفندق، كان أول ما فعلته أن أنشدته قصيدة أخاذة عنوانها **دون كلمة**. ولنترك لبطلنا أن يصف مشاعره في تلك اللحظة:

«أحسّ بمثل موجة من كهرباء تسري في كيانه كله، فتبعث فيه نشوة تكاد تكون مؤلمة. وألفى يده تمتد إلى كتف ليليان فتتناولها في رعشة، وسمع صوته يقول بذوب من الإخلاص والحميا والحماس:

ـ رائعة... رائعة هذه القصيدة يا شاعرتي!

... وصمت. ينبغي له ألا ينبس بعد بكلمة واحدة، حتى لا يفسد روعة

الرؤى وانسياب المشاعر. وأحسّ بأن روحه ترتفع إلى جو رقيق من الانفعالات والصور. تلك هي الدنيا الخالدة التي لا يلحق بها ألم ولا يشوبها وضر من أوضار هذه الأرض».

إننا لم نثبّت هذا المقطع لنتوقف من جديد عند غنائيته المثالية ـ التي تتكرر كلما دار الحديث عن الشعر أو الثقافة أو... النضال القومي كما سنرى ـ وإنما لنشير إلى مدى جسامة الإحباط الذي انتاب بطلنا عندما استيقظ في صبيحة اليوم التالي ليكتشف أولاً أن ليلته مع ليليان، الرائعة كقصيدتها، قد كلّفته محفظة نقوده، وليكتشف ثانياً أن قصيدتها المزعومة هي قصيدة مشهورة عنوانها **فطور الصباح** من ديوان مشهور عنوانه **كلمات** لشاعر مشهور اسمه جاك بريفير. ولو كانت ليليان اكتفت بسرقة محفظة نقوده، لهان الأمر على بطلنا. ولكن «المقلب» الذي لعبته عليه بانتحالها لنفسها شعر ذلك الشاعر المشهور أشعره، من حيث لا يدري ولا يعي ولا يقرّ، بضرب مما أسميناه **بالخصاء الثقافي**. وهذه الطعنة لكبرياء بطلنا الفكرية كانت كل حصيلته من تجربته الأولى مع المرأة الأولى في باريس.

ولم تكن التجربة الثانية مع المرأة الثانية بأقل إحباطاً.

كان اسمها مارغريت، وقد التقاها في باحة الفندق مصادفة واستقدمها أو استدرجها بسهولة إلى غرفته، وجرّدها بسهولة مماثلة من ثيابها ليلقي بها على سريره وليلقي بنفسه عليها.

لم تكن مارغريت بائعة لذة، بل كانت طالبة لذة. وأغلب الظن أنها تخيّلت أنها واجدة في الفتى الشرقي ما لم تجده لدى فتيان الغرب. ولكن في اللحظة التي خيّل فيها إلى الفتى الشرقي أن «اللقاء الأعظم» قد تحقق وأنه قد وهبها زهرة رجولته، إذ بها «تسارع بالنهوض ثائرة الأعصاب، متقلصة القسمات، تتمتم كلمات لا تبين، ولا تنمّ إلا عن غضب مكبوت».. ولما لم يفقه بطلنا لتصرفها هذا سبباً أو معنى، واقترب منها ممتلئاً عجباً، «نفرت تقول:

ـ ابتعد عني... كلكم هكذا أنتم الرجال... أنانية قذرة!

وارتدت ثيابها على عجل، ثم فتحت باب غرفته، وخلفته في عجب يكاد يتحوّل إلى بلاهة».

ومع أن ما حدث بين بطلنا وبين مارغريت لم يتعدَّ نطاق التلميح إلى نطاق التصريح، ومع أن صديقه عدنان حاول أن يهوّن عليه الأمر بالقول إنه «نقص في التجربة لا غير»، فليس يصعب على القارئ الفطن أن يدرك أن «نقص التجربة» ذاك هو في حقيقته «سرعة قذف»، وأن سرعة القذف ليست دليلاً عن «أنانية قذرة» لدى الرجل بقدر ما أنها قابلة للتأويل شعورياً أو لاشعورياً ـ تماماً كما في حالة أحمد في **الشرق شرق** ـ على أنها ضرب من العنّة. وصحيح أن المسؤول عن هذه العنّة ليس بطلنا، وإنما حرمانه الشرقي الطويل الأمد، ولكن ذلك لا يمنع أن نكتشف نوعاً من التضامن بين التجربتين مع كل من مارغريت وليليان. فالعنّة الرمزية، أي الثقافية، تتآزر مع العنّة الفعلية، أي الجنسية، لتحدّدا معاً صورة بطلنا الشرقي كبطل مأزوم يواجه في الحاضرة المتروبولية تحدياً مزدوجاً، على صعيد الثقافة وعلى صعيد الرجولة معاً. ولعل هذه قسَمة يتفرد بها بطلنا عن سائر «الأبطال» من طرازه. فلئن كان من عادة غيره من المثقفين الشرقيين المغتربين أن يردّوا ـ كما رأينا ـ على التحدي الثقافي بقضبانهم، فإن بطلنا لا يملك حتى هذا العزاء: فقد فضحته تجربته مع مارغريت كرجل، مثلما فضحته تجربته مع ليليان كمثقف.

ولكن ماذا كان ردّ بطلنا على ذلك الإحباط المزدوج؟ لم يكن رداً، بل ردّ فعل، وبالتحديد ردَّ فعلٍ شرقياً. فهو سينقل نفسه أولاً من قفص الاتهام إلى منصّة الادعاء، وسيشهر ثانياً سلاح «الشرف» الشرقي ليندد بليليان وبمارغريت لأنهما ارتضتا بـ «الاستسلام» له منذ اللقاء الأول. إنه سيتحدث، بينه وبين نفسه طبعاً، عن «رغام» و«وحل» و«مادة قذرة»، وسيتساءل: «أي إحساس أيقظته في جسمه وفي نفسه هاتان المرأتان اللتان استسلمتا له منذ اللقاء الأول؟ هل أحسّ لإحداهما بأية عاطفة؟ هل اهتزّ في قلبه لهما وتر؟». ولئن تكن الرسالة التي تلقاها من أمه صباحاً قد حذّرته بالقول: «أعود فأحذّرك يا بنيّ من نساء باريس... وقاك الله شرّ بنات الحرام»، فإنه سينتقم «شر انتقام» من ليليان

ومارغريت بإعادة تلاوة ذلك المقطع من رسالة أمه، وبتساؤله بينه وبين نفسه: أليست ليليان ومارغريت من «بنات الحرام»؟ أليستا من «أولئك اللواتي تحذّره منهن أمّه؟ ما القول في امرأة تستسلم من اللقاء الأول؟ أتراها من هاتيك الفتيات الشريفات؟».

إن **الحي اللاتيني** تتضمن في أكثر من موضع هجاء للمرأة الشرقية ولجهلها ولخوفها من نفسها ومن جسدها ومن الرجل. لكن هذه الأيديولوجيا التقدمية الظاهرة لا تصمد على محكّ الأيديولوجيا المتخلفة الباطنة، الخفية، الراسخة الجذور في الوجدان الجمعي لبطلنا، التي سرعان ما تعاود ظهورها على السطح في كل مرة يسلس فيها قياد نفسه لردّ الفعل، لا للمحاكمة العقلية الواعية.

إن المرأة الشرقية الخائفة من جسدها وعلى جسدها لا تصمد للمقارنة، في محاكمات بطلنا العقلية الواعية، مع المرأة الغربية المالكة لزمام نفسها وجسدها وحريتها، والتي تفتح بحضورها الآفاق ولا تكبت إمكانياتها أو إمكانيات الرجل. ولكن عندما يفلت من بطلنا زمام نفسه وتتحكم في أحاسيسه وأفكاره وتصرفاته ردود الفعل ـ وردود الفعل تصدر عن اللاشعور وتكشف عنه ـ تنقلب الآية وتتبوأ المرأة الشرقية باسم **الشرف الجنسي** ـ وهو قيمة شرقية نمطية ـ مكانة لا ترقى إلى مثلها بتاتاً المرأة الغربية. وفي هذه الحال لا يكتفي بطلنا بأن ينسب إلى الفتيات الشرقيات امتياز كونهن «فتيات شريفات»، بل يذهب إلى حدّ إيثار حرمانهن على عطاء المرأة الغربية: «ألست ترى الحرمان الذي عشت منهن فيه خيراً من هذا العطاء الذي تعيش فيه نساء باريس؟»؛ بل إن الحرمان نفسه يتبدل اسمه ليغدو «حس الطهارة الشرقية».

إن الصفحة الأولى من **الحي اللاتيني** تنفتح على بطلنا وهو يشير بتحية الوداع لأهله من على ظهر السفينة التي ستقلّه إلى باريس. وبرمزية شبه سافرة، يفلت المنديل من بين أصابعه ويتهادى حتى يستقر على الماء. إنه ماضيه الذي تبتلعه الأمواج. لكن هل صحيح أن بطلنا قطع كل آصرة بماضيه؟ هل صحيح أن حياة جديدة قد بدأها منذ أن سقط منه ذلك المنديل؟ هذا ما يؤكده بلسان عقله الواعي. لكن ردود فعله، الصادرة بالأَولى عن عقله الباطن، لا تدع مجالاً للشك

في أن العقلية التي حملها معه إلى الغرب هي عقلية «شرقية»، وبعبارة أوضح وأدق، عقلية تكونت بصورة شبه نهائية في ظل مجتمع شرقي، أبوي، حنبلي، يضع الشرف الجنسي في رأس قيمه، ويربط هذا الشرف ربطاً لا فكاك له بغشاء البكارة لدى المرأة، ويعفي في الوقت نفسه الرجل من قيوده، لأنه ليس للرجل بكارة يخشى عليها من التمزق. ولأن حركة سقوط المنديل هي محض حركة رمزية، ولأن بطلنا مشدود في الواقع بألف خيط خفيّ إلى ماضيه وإلى أيديولوجيا ماضيه، فإنه لا يني يتحدث، على امتداد صفحات **الحي اللاتيني**، بازدراء واستهانة عن المرأة الغربية التي تقبل بـ «الاستسلام» للرجل قبل ليلة الزواج الشرعي. بل إن استخدامه باستمرار لتعبير «الاستسلام» في وصف العلاقة الجنسية الأولى للمرأة بالرجل يكفي بحدّ ذاته للتدليل على مدى الأهمية التي يعلقها على غشاء البكارة، وعلى مدى التشويه الشرقي الذي يغلّف تصوراته عن فعل الحب وعن العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة.

إن بطلنا يتوهم أنه مدرك ذروة التحرر من ماضيه ومن أيديولوجيا ماضيه في كل مرة يحمل فيها على المرأة الشرقية التي لا تخرج من خدر اختفائها إلا «لتزيد الحرمان حرماناً»، والتي لا تنظر إلى الرجل إلا «وعيناها طافحتان بالخوف منه»، والتي إن تعلمت تقديس جسدها فإنما «تقديس خوف وحذر». ولكن هذا الهجاء لا يفلح أبداً في الغوص إلى الأعماق. وحسبنا أن نكشط عن بطلنا تلك القشرة التقدمية حتى يطلّ علينا من تحت الجلد الرجل الشرقي الذي يضع غشاء البكارة فوق القيم جميعاً والذي لا يستطيع أن ينسى أن الفتاة الشرقية تبقى على الرغم من مساوئها جميعاً «فتاة شريفة»، بينما لا تزن جميع فضائل المرأة الغربية وزن ذبابة ما دامت لا تملك «حس الطهارة الشرقية» ولا ترهن وجودها كله بغشاء البكارة والشرف الجنسي.

إن بطلنا يرتدي، على طريقة طاقية الإخفاء، حلّة كاهن أو جبّة شيخ، ولا يفلح، مهما أوتي من إرادة طيبة، في أن يخلعها. إنه على استعداد لأن يغفر الخطايا جميعاً إلا واحدة: خطيئة «الزلّة الأولى». إن **الحي اللاتيني** ترسم للبطلة المؤنثة فيها، جانين مونترو، صورة هي آية في النبل. ومع ذلك، إن جانين مونترو

ملوثة بدنس خطيئة أصلية لا غفران لها: فهي «لم تكن بكراً» حين عرفها بطلنا، إنما سبق لها حين «كانت مخطوبة» أن «سلّمت جسدها إلى خطيبها» في «ساعة من ساعات الضعف البشري».

إن الشرق المتأخر، الأبوي، التقليدي، الحنبلي، يكمن كله في هذه العبارات القليلة. فأنبل رسالة للمرأة أن تبقى «بكراً»، وحرام عليها أن «تسلّم» جسدها إلا لبعلها في الشرع، ولا يجوز لها أن «تسلّمه» حتى لخطيبها. وعبارة «تسليم» بالذات تنطق نطقاً مبيناً بأن جسد المرأة بضاعة، أو بالأحرى وديعة يجب أن تصل إلى صاحبها، أي الزوج في الشرع، سالمة سليمة. وإذا كان لا بد من البحث عن ظروف تخفيفية لتلك الخطيئة التي لا تغتفر، فمن الواجب البحث عنها في «الضعف البشري»، ذلك المصطلح الذي يحتل مكانة الصدارة في قاموس الحنابلة ورجال الدين في كل زمان ومكان.

إنها أيديولوجيا معادية للإنسان بكل تأكيد تلك التي تحطّ فعل الحب، الذي به وفيه يكون الإنسان إنساناً، إلى مجرد تعبير عن «الضعف البشري». ولكنها على الأخص أيديولوجيا معادية للمرأة تلك التي تحاسبها بصرامة على ما لا تحاسب عليه الرجل، والتي تبيح له ما تحرّمه عليها. وبالفعل، إن بطل **الحي اللاتيني**، الذي لم يغفر قط لجانين مونترو أنها «لم تكن بكراً» حين عرفها، لا يعنّ له في بال أن يتساءل: هل كان بدوره «بكراً» حين عرفها؟ أوَلم يعرف قبلها ليليان ومارغريت؟ وقبل ليليان ومارغريت، ألم يعرف المرأة في شرقه بائعة لذة تعطيه «جسداً فيه برودة الثلج» مقروناً بـ «الغربة الروحية» و«الاشمئزاز والغثيان»؟ بل ألا يقرّ بأنه قد عرف، تحت وقر الحرمان، «الشذوذ» و«الحب المنحرف»؟ لكن مغفورة للرجل خطاياه ما دام رجلاً. أما خطيئة المرأة فوصمة أبدية على جبينها، لا تمحى، حتى ولو لم تكن في حقيقتها خطيئة، بل فعل حب، هو من بين سائر أفعال الإنسان أكثرها نبلاً وأعظمها تعبيراً عن إنسانية الكائن الإنساني.

بديهي أننا لا ننكر على بطل **الحي اللاتيني** كل نزوع تقدمي. فموقفه من كثير من التقاليد الشرقية موقف نقدي بوجه عام. لكن تقدميته لها حدودها، أو هي بالأحرى محدودة. وحدودها هي ما يمكن أن نسميه بالأخلاق

«اليوهبية»[٤]. إنه يريد ويجاهر بأنه يريد أن تكون المرأة الشرقية امرأة متحررة. لكنه يشقّ عليه أن يتصور هذا التحرر وقد تجاوز غشاء البكارة. والأمر ليس بيده، ولا حيلة له فيه، ولا قِبَل له به. بل إنه فوق وعيه وإرادته. وكأن ما به ضرب من الفصام الأيديولوجي، إذ تتجاذبه أيديولوجيتان: واحدة متقدمة ومكتسبة، وأخرى متوارثة وسلفية. وبديهي أن الثانية أرسخ جذوراً من الأولى وأبعد غوراً في النفس واللاشعور، فردياً وجمعياً معاً، وهي تهتبل كل فرصة تسنح لتتظاهر ولتعلن عن نفسها ولتستعيد مواقع كانت الأيديولوجيا المكتسبة قد طردتها منها.

إن هذه الثنائية الأيديولوجية توجّه دفّة الأحداث في **الحي اللاتيني** في كثير من الأحيان في عكس الوجهة التي كان يفترض أن تسير فيها. فـ **الحي اللاتيني** التي تريد نفسها، كما يدل مشهد سقوط المنديل في مستهلها، تحرراً من الماضي السلبي والمنغلق، لا تفلح إلا في أن تكون قصة سقوط المستقبل المصبو إليه بين براثن ذلك الماضي. و**الحي اللاتيني**، التي تريد أن تؤرّخ ليقظة وعي، لا تفلح إلا في أن تكون قصة اللاوعي الذي يغلب الوعي ويجندله. وبكلمة واحدة، إن **الحي اللاتيني** التي تريد، كما تشير آخر جملة فيها[٥]، أن تكون قصة لبداية، لا تفلح بوجه عام إلا في أن تكون قصة عودة إلى النهاية. ولا غرو من وجهة النظر هذه أن تنتهي **الحي اللاتيني** بالمشهد ذاته الذي بدأت به: سفينة وشاطئ، ولكن في اتجاه معكوس، فالسفينة تدنو بدلاً من أن تنأى.

لقد تناولنا حتى الآن بطل **الحي اللاتيني** كبطل شرقي، وإذا ما تناولناه من الآن فصاعداً كبطل فرد فسوف نلاحظ أن فرديته تتضامن على نحو مثير للعجب مع شرقيته لتستكمل صورة إنسان **تسيّره بنيته النفسية التحتية في عكس الاتجاه الذي تشرئب إليه بنيته النفسية الفوقية.**

لقد رأينا أن بطلنا، كشرقي، لم يهرب من شرقه إلى باريس إلا لاشتهار هذه

٤ ـ نسبة إلى يوسف وهبي صاحب القول المشهور: شرف البنت مثل عود الكبريت، لا يولع إلا لمرة واحدة.

٥ ـ «الآن نبدأ يا أمي...».

الأخيرة بأنها عاصمة المرأة أو «عاصمة حمراء» على حدّ تعبير بطلنا بالذات. ولكن بطلنا كفرد ما قدم إلى باريس إلا بحثاً عن هوية، إذا جاز التعبير. وهو يقول لنا ذلك بصراحة حين أفلت من بين أصابعه «المنديل»: «للمرة الأولى منذ بدأ يعي، شعر بقوة هذه الإرادة التي تعصف بوجوده في أن يولد من جديد. إنه يريد أن ينسى حداثته وأصحابه، وبضع فتيات عبرن حياته بغموض، ليبدأ من أول الطريق، إنساناً جديداً، يستلهم الحياة شخصية جديدة».

في شرقه وفي ماضيه، ما كان يتمثل نفسه إلا سلباً: «شيئاً فارغاً يعوزه الامتلاء والكثافة، صدفة جوفاء ملقاة على رمل شاطئ، عوداً فارغاً من القش تتقاذفه، بلا هوادة، مياه نهر صاخب».

لكن لا يجوز لصورة هذا «الفراغ» أن تحجب عن أنظارنا القدر ـ ولو المحدود ـ من الغرور الذي يملأ نفس صاحبها. فلئن كان يريد أن يبدأ حياة جديدة، فلكي يضع حداً لحياته القديمة، ولئن كان يريد أن يضع حداً لحياته القديمة فلأنها كانت تشعره، إذا ما وضع «نفسه في موضعها من حياة مجتمعه»، بأنه «شيء لا قيمة له، بل لا شيء».

إن نقمته على حياته القديمة لا ترجع إلى «فراغها» بقدر ما ترجع إلى أن ذلك «الفراغ» ما كان يحظى بالتقدير المتوقع: «ما الذي أبغيه في حياتي هذه الجديدة؟ لا، لا، تلك قضية أخرى، الذي تريده الآن هو أن تضع حداً لحياتك القديمة، فأي شأن هو شأنك في هذه الحياة، وأية قيمة كانت لك في وطنك وقومك ومجتمعك؟».

ولئن طلب حياته الجديدة في الغرب، فهذا لأن «إطار الحياة» في شرقه كان «أضيق» من أن يتسع للتجارب التي تطلبها نفسه.

نحن إذاً أمام نوع غريب من «الفراغ»: فراغ «ممتلئ» إعجاباً وعجباً بالذات، فراغ نرجسي يضيع فيه العالم ولا يضيع في العالم.

ولقد كانت الأيام الأولى والأسابيع الأولى في باريس مريرة للغاية وثقيلة الوطأة على النفس، على وجه التحديد لأن ذلك «الفراغ» لم يجد فراغاً يملؤه،

ولأنه أينما سار وكيفما تحرك ظل رازحاً تحت وقر الإحساس بأنه فائض عن الحاجة وبأنه محشور في عالم لا مكان له فيه.

إن **الحي اللاتيني** تتوزع إلى ثلاثة أقسام. والقسم الأول ـ أكثر من ثلث الرواية ـ مخصص برمّته تقريباً لرصد خيبات الأمل المتتالية التي انتابت بطلنا وهو ينوء تحت وطأة الإحساس، أينما نقَّل الخطو، بأنه فائض عن الحاجة في عالم مصمت، كتيم، مليء، مكتفٍ بذاته.

السهرة الأولى في مقهى باريسي في أول ليلة له في باريس تعطي ذلك القسم الأول من الرواية نبرته. فأمام نصف كأس من البيرة جلس بطلنا يراقب في صمت وجمود وتجهّم وحسد «صخب الشبيبة الضاحكة الهازجة المثرثرة» و«البهجة الجذلة التي تنفر من عيون الشبان والفتيات» اللاهين من حوله عن كل ما حولهم، وعنه بعينه وعن وجوده في المقام الأول.

والسهرة التالية في منزل صديق بيروتي له مقيم في باريس لم تكن أكثر توفيقاً من الأولى، بل كانت مناسبة أخرى ليكتشف بمرارة لا توصف أنه لا مكان له في عالم لا حاجة به إلى أن يضاف إليه شيء. كانوا في السهرة «خمس فتيات لخمسة شبان»، وكان بينهم «كاليتيم»، وما كان حبورهم وضحكهم ولهوهم وانصراف كل واحد منهم إلى فتاته إلا ليحاصره بالإحساس الموجع نفسه: «دخيل ثقيل الظل». ولهذا آثر، و«في حلقه غصّة»، أن ينجو بنفسه: «انسلّ سريعاً خفيف الخطو، حتى إذا بلغ الباب شقّه على مهل، ثم ردّه خلفه، دون أن يحكم إقفاله، وابتلعته الطريق»، وهتف بعناد وهو في صحراء وحدته ولاحاجة العالم إليه: «سأعود إلى غرفتي وأظل وحدي. أريد أن أظل وحدي. وحدي».

إن عالماً ليس به حاجة إليك مذلة. لكن هذه المذلة لا تجابَه بالوحدة. الوحدة صيحة تمرد وقنوط، وليست حلاً ولا رداً ولا ثأراً لكرامة. فالحل والرد والثأر لا يكون إلا باقتحام العالم وفرض الذات عليه. ولقد كانت التجربة مع «فتاة السينما» أول محاولة اقتحام من ذلك القبيل. ولقد بدا لوهلة أولى أنها نجحت. بيد أنها لم تنجح ـ ظاهراً ومؤقتاً ـ إلا لتورث بطلنا مذلة تهون أمامها جميع المذلات الأخرى: مذلة الشفقة. فقد كانت تلك الليلة، التي جسّ فيها يدها في

الظلام ودسّ بين أصابعها الورقة التي يواعدها فيها على اللقاء في اليوم التالي، الليلة الوحيدة التي عرف فيها النوم الهنيء سبيلاً إلى أجفانه منذ أن وطئت قدماه باريس. بيد أن شعوره بالمسكنة والهوان كان لا يطاق في اليوم التالي، حين انتظر عبثاً وصولها إلى «الموعد المضروب». فبعد طول انتظار غادر المكان «بخطوات ميتة»، وعلى شفتيه «ابتسامة بلهاء ما لبثت أن تحولت إلى كزازة في وجهه وحنق في صدره». ولم يكن أمامه مهرب من أن يطرح على نفسه السؤال: لماذا إذاً؟ «لماذا أعطته يدها في السينما، ولماذا تركته يلامس ساقها، ولماذا أخذت منه البطاقة؟». وعلى طريقة العصابيين جميعاً، الذين ينتقلون بسهولة بين قطبين متعارضين: ثقة مفرطة بالنفس إلى حد العجرفة وريبة مسرفة بالنفس إلى حد المسكنة، لا يجد لجميع تلك الأسئلة سوى جواب واحد: الشفقة. فعلت ما فعلت، أو بالأحرى سمحت له بأن يفعل ما فعل لأنها أشفقت عليه: «لا ريب في أنها شعرت بأن هذا الذي إلى يمينها شاب مسكين، شرقي جوعان، سلخ كثيراً من أيامه في الكبت والحرمان... فما يضيرها أن تحنو عليك وتكلأك بعطفها ساعة من زمن؟ أليست تؤدي بذلك خدمة لك، بل للإنسانية المعذبة التي تعيش في جلدك؟».

وغمرته موجة من ذلّ ما عتمت أن انقلبت، بالسرعة التي عوّدنا عليها العصابيون، إلى نقيضها: «تابع سيره ذليلاً مقتنعاً. ثم توقف فجأة حانقاً ثائراً: لا، لست بحاجة إلى شفقة أحد. إنني أقوى من الشفقة، وإني لأهزأ بها. أنا إنسان سويّ، أرفض قبل كل شيء أن أكون موضع شفقة أو رثاء، ولست بحاجة إلى أن يتصدّق أحد عليّ بعاطفة».

وهنا بالتحديد تتضامن فرديته مع شرقيته لتعكس المعادلة مرة أخرى ولتتيح له، بعد ما بدا منه من صغار نفس وهوان، أن يركب مركب التعالي: ففتاة السينما تبقى فتاة غربية، والفتاة الغربية غير جديرة بالاحترام لأسباب سبق ذكرها: «لماذا؟ ألأن فتاة أخلفت موعدها، ينبغي أن أخضع لهذا الشعور اليائس؟ وهل هن جديرات بالاحترام، كل أولئك الفتيات الفرنسيات اللواتي يسقن هذه الحياة العابثة الفارغة؟».

لكن لا التعالي يكفي، ولا الازدراء. فصفعة الذل لا تمحى بالفكر، بل بالفعل. ومن هنا كان التصميم على الانتقام، وعلى الطريقة الشرقية، أي طريقة الرجل الذي يستهلك المرأة كموضوع جنسي ثم يلفظها، أو بالأحرى يلفظ البقية الباقية منها: «إن قصارى ما ينبغي له أن يفعل هو أن يأخذها بين يديه، فيعصرها ويعصرها ويمتص كل حلاوتها، ثم يلفظها كما تلفظ النواة. وسيرى بعد ذلك، وسيشعر شعوراً لا تردُّد فيه بأنها هي المسكينة التي تستحق الشفقة والعطف!».

ولعله لا يكفي أن نصف مشروع الانتقام هذا بأنه شرقي، بل ينبغي أن نضيف أنه يشف في تصميمه بالذات عن عقلية شرقية. فشرقية هي العقلية التي تتصور أن العلاقة الجنسية هي على الدوام مكسب للرجل وخسارة للمرأة، وشرقية هي العقلية التي تتصور على الدوام الرجل في دور النحلة والمرأة في دور الزهرة، وشرقية أخيراً هي العقلية التي تتصور أن العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة ليست علاقة مشاركة وعطاء متبادل وتفتح مشترك، وإنما علاقة استهلاك يؤوب منها الرجل بالامتلاء وتؤوب منها المرأة بالخواء، تماماً كما في العلاقة التي تقوم بين المستعمِر والمستعمَر أو المركز والمحيط بخصوص المواد الأولية.

ولكن من ستكون المرأة التي سيوضع مشروع الانتقام ذاك موضع التنفيذ في شخصها؟

إنها بالتأكيد لن تكون مارغريت: فهي تنتمي على ما يبدو، ومن دون أن يفهم بطلنا ذلك[٦]، إلى «جبهة الرفض النسوية» التي تنكر على الرجال، أوّل ما تنكر، أنانيتهم، أي عقليتهم الأبوية التي تصوّر لهم المرأة مصدر لذة للرجل وتنسيهم أن الرجل هو أيضاً، وبالتساوي، مصدر لذة للمرأة.

كما أنها لن تكون ليليان. فليليان لاعبة أمهر منه، وعلى يدها ذاق ذلاً مثلثاً: ضحكت من «رجولته» أولاً لأنه ما «فاز» بها إلا بعد أن «تنازل» له عنها صديقه،

٦ ـ ودليلنا على أنه لم يفهم كونه قد قابل قيامها عنه ونفورها منه «في غمرة اللقاء الأعظم» بـ «عجب يكاد يتحول إلى بلاهة».

وضحكت من ثقافته ثانياً بتمريرها عليه انتحالها لواحدة من أشهر قصائد جاك بريفير، وضحكت عليه ثالثاً بسرقتها محفظة نقوده.

ولكنها ستكون جانين مونترو، ليس لصفاتها «المادية» فحسب، ليس لأنها في جمالها «باهرة ساحرة» فحسب، ليس لأن لها ـ حسب الطراز الذي بات معلوماً لدينا ـ «وجهاً أبيض وشعراً أشقر، ثم عينين زرقاوين صافيتين»، ليس لكل ذلك فحسب، بل أيضاً، وفي المقام الأول، لصفاتها «الروحية»: فجانين مونترو اسم مرادف للنبل والنقاء والرهافة. والحال أن النبل والنقاء والرهافة كانت، منذ أن وُجد فن الانتقام، دعوة إلى أن تكون موضوعه، تماماً كما أن الصفحة الناصعة البياض دعوة إلى تسويدها وإغراء بتلويثها.

يقرّ بطلنا بنفسه أن أول ما جذبه إلى جانين مونترو وأشعره بأنه مقبل معها «على عهد جديد من حياته» هو «صفاء نفسها ونقاء سريرتها»، وأن ما «شدّ إليها وثاقه إنما هو هذا الإرهاف في الشعور، والحضور في الفكر» وتفوّقها عليه «في سرعة إدراكها وإصدارها للدقيق من لمعات الذهن والحادّ من شرارات الشعور». وفي الواقع، كان نبلها يجذبه إليها كما تجذب الضحية الجلاد. وكانت في بعض مواقفها النبيلة تشعره بأنه «يتضاءل، يتضاءل، حتى يصبح حشرة، ذبابة قذرة».

ولم تكن جانين مونترو متفوّقة عليه في الأحاسيس وإرهاف الشعور فحسب، بل في مضمار الفن أيضاً. وقد تمّت له على يدها في هذا المضمار عملية مثاقفة حقيقية. عن ذلك يقول بالحرف الواحد:

«اقترحت عليه جانين يوماً أن يزورا بعد ظهر الأحد متحف رودان الدائم. وهناك اكتشف أنها فتاة ذات ثقافة فنية، وأنها تتذوق الأثر تذوقاً مرهفاً. وكان يدرك هو أنه مقبل في ذلك على أمر شاق، شأنه في ذلك شأن كل شرقي تعوزه الثقافة الفنية غالباً. على أنه أيقن منذ ذلك اليوم أن الذوق الفني إنما يكتسب بالعلم والممارسة والصبر، ولا يخلق مصنوعاً في النفس، كما أيقن أن بوسعه أن «يتعلم» التذوق، فيقف ملياً أمام الخطوط والحنايا ويرتشف الأضواء والظلال، ويكتشف سر الروعة في لوحة غامضة، أو تفجُّر الحياة من ضربة إزميل في تمثال.

ثم فهم أن عليه أن يصابر طويلاً ليسيغ الموسيقى الكلاسيكية ويستعذبها، ويعيش منها في ساعات هنيئة. ولكنه ظلّ مؤمناً بأن المسرح كان يوفّر له من المتعة الفكرية حظاً لا تبلغه في نفسه سائر الفنون...».

وليس من العسير أن نحدس بالأثر الذي أحدثه وجودها في وجوده. فقد بارحه لأول مرة شعوره بأنه عود قش فارغ تتقاذفه الأمواج، وأحس أن «كوى كثيرة تتفتح له من عالمها على عوالم كثيرة»، وأن حضورها «يوتّر أحاسيسه كلها، وقد كانت أشبه بالأرض الموات، ويبثّ الروح في عروق نفسه فتستكمل أبعادها جميعاً».

ولكن بمَ قابل بطلنا كل هذا العطاء الثرّ؟

إنه يصارحنا، في ما يصارحنا، بأنه عاش «أشهراً طوالاً مع ماتيو بطل **دروب الحرية**»[7]، وفي سحر «نظريات سارتر في المسؤولية والحرية». والحال أنه، في موقفه من جانين مونترو، اختار بالضبط أن يكون ما كان ماتيو يكره أشد الكره أن يكونه: نذلاً!

وحتى نفهم مدى نذالته ومدى بشاعتها ينبغي أن نتذكر أن تجربة جانين مع خطيبها السابق هنري كانت قد زعزعت ثقتها بالإنسان أو، بتعبير أدق، بالرجل. وحتى يؤتي مشروع الانتقام ثماره كاملة، كان لا بد أولاً من أن يردّ بطلنا إلى جانين ثقتها بالإنسان وبالرجل. وقد أفلح في ذلك إلى حدّ أنها ارتضت، وهي التي كانت قد اختارت الشكّ موقفاً شبه نهائي، أن تسلس له قياد نفسها، وأن «تسلك من غير تردد الطريق الذي يختاره لها»، وأن تقول له: «لقد طبعتني بطابعك، وسأظل أبداً أسيرة قيودك. إن مصيري تقرر منذ رأيتك. لم تبقَ لي إرادة، وسأجري مع الزمن كما سيتقاذفني الزمن». بل إنها تذهب إلى أبعد من ذلك، فترتضي طائعة مختارة أن تلعب دور العاشقة الشرقية: «سأصارح حبيبي العربي بأنني سأحبّه كما تحب المرأة الرجل في الشرق، لا تطلب مقابلاً، ولا

٧ ـ **دروب الحرية**: ثلاثية جان بول سارتر الروائية: **سن الرشد، وقف التنفيذ، الحزن العميق**. وسينقلها لاحقاً إلى العربية سهيل إدريس نفسه.

تنتظر عوَضاً. ولا أدري أين قرأت هذا، ولكني أعتقد أنه الحب الصحيح، لأنه التفاني كلّه والإخلاص...».

صحيح أن هذا الكلام لا يبدو مشاكلاً للواقع ولما جبلت عليه جانين من أنفة وعزة نفس، وصحيح أنه قابل للتفسير على أنه محض دليل آخر على نرجسية «الحبيب العربي» ـ وهي نرجسية أخطبوطية تبتلع كل شيء ـ ولكننا لا نملك خياراً في ألا نحمل اعتراف جانين على محمل الصدق ما دامت جانين شخصية روائية لا وجود لها إلا في الكلمات وبها.

وعلى وجه التحديد لأن عطاء جانين كان كبيراً وثقتها بـ «الحبيب العربي» مطلقة، تأخذ نذالة هذا الأخير شكلاً هو من البشاعة في منتهاها: فهو لن يطعنها إلا في موضع جرحها القديم، أي ثقتها في الإنسان، ولن يطعنها فيه إلا بعد أن يتحقق من برئها منه. ومعروف، منذ أن وجد فن الانتقام، أن نكء الجراح البارئة هو في التشفّي آية الآيات.

إن مشروع الانتقام ذاك لم يعلن عن نفسه ولم يظهر إلى حيّز الوجود إلا ابتداء من اللحظة التي رهنت فيها جانين مصيرها كله بين يديه وتحوّل حبها إلى «استسلام وانقياد وخضوع». وفي تلك اللحظة المحددة تصورها «الحبيب العربي» وهي تبدأ مسيرة السقوط من سامق سموّها: «لقد تمثلها في تلك اللحظة صخرة كبيرة تتدحرج في منحدر من الأرض، لا يقودها غير خطّ الانحدار، حتى تبلغ قعر الوادي». وتلك سمة أخرى للانتقام مرفوعاً إلى مرتبة الفن: أن تتسارع وتيرة السقوط، حال بدئه، وفق قانون حديدي، جبري، لا يملك الجلاد ولا الضحية أن يتدخلا لإبطال مفعوله.

ومعروف، بالجبرية ذاتها، ماذا ينتظر الصخرة، المتدحرجة من شاهق، في قعر الوادي: أن تتحطم وتتناثر شظايا. ولكن هذه الصورة ليست إلا محض رمز. أما في الواقع، فإن جانين هي التي ستسقط. فماذا يمكن أن ينتظرها في قعر الوادي، في مخيّلة منتقم شرقي؟ إن الجواب سهل ومتوقع: ينتظرها مصير الساقطات جميعاً: فتاة ضائعة. وفي الحقيقة إنها هي التي تنبأت بمصيرها ونطقت بالعبارة من دون أن تنتبه لازدواجية معناها. فقد سارّرها ذات يوم

بعزمه على قضاء فصل الصيف في بيروت، فقالت له بردّة فعل فطرية:

ـ إنك ذاهب إذن، غائب عني... أية فتاة ضائعة سأكون!

وحتى نفهم كل تداعيات الأفكار التي اعتملت في رأسه، بمجرد أن نطقت بتلك العبارة، يجب أن نوضح أن «فتاة ضائعة Fille perdue» تعني بالفرنسية مومساً. وبديهي أن جانين مونترو ما كانت تقصد بما قالته أنها ستصير مومساً، بل كانت تعني بالضياع معناه الحقيقي، غير المجازي، بمعنى أن غيابه عنها سيحدث في نفسها، هي التي أسلست قيادها له، فراغاً لن تعرف كيف تملؤه. لكن «الحبيب العربي»، مصمِّم مشروع الانتقام الشرقي، يقفز بذهنه على الفور إلى المعنى المجازي لعبارتها، وتتداعى للحال الأفكار التالية في رأسه:

«انتهى الأمر، وانفقأت الدمّلة. تلك هي الكلمة التي كان يترقّبها منذ أسابيع، يترقّبها ويخشاها، منذ تحول حبّ جانين إلى استسلام وانقياد وخضوع! (Fille perdue): وددت أن أسحق وجهك قبل أن تنطقي بها. ضائعة، كلمة لا يقولها إلا من يحلم بالضياع، من ينشد الضياع.

«ونفرت إلى ذهنه، مرة أخرى، تلك الصخرة التي يقودها خط المنحدر، حتى إذا بلغت قعر الوادي، فتحطمت وتطايرت شظايا، لم تكن إلا هذه الفتاة، هذه الفتاة الضائعة، جانين».

صحيح أن «المنتقم الشرقي» لا يفصح في أي مكان عن المشروع الذي عقد عليه العزم، وصحيح أنه يغسل يديه على طريقة بيلاطس البنطي ويتوعد جانين بينه وبين نفسه بسحق وجهها ويحمّلها التبعة كاملة: «كلمة لا يقولها إلا من يحلم بالضياع، من ينشد الضياع»؛ لكنه يقرّ بالمقابل بأن تلك الكلمة «كان يترقبها منذ أسابيع». وهذا الإقرار يقطع، كجهيزة، قول كل خطيب. فقبل أسابيع، بل قبل أيام، بل قبل ساعات، كانت جانين تعيش في غمرة سعادة مطلقة وفي غمرة ثقة مطلقة بنفسها وبحبيبها العربي وبالمستقبل، لا يخامرها ظل من شك في ما يدبَّر لها في الخفاء، ولا يدور لها في خلد من قريب أو بعيد أن المصير الذي ينتظرها هو مصير «فتاة ضائعة». ولئن اتهمها «الحبيب العربي» في دخيلة نفسه بأنها ما نطقت بتلك الكلمة إلا لأنها «تحلم بالضياع» و«تنشد

الضياع»، فإننا نستطيع بدورنا أن نقول إنه ما فسّر تلك الكلمة ذلك التفسير إلا لأنه كان يحلم لها بالضياع وينشد لها ويصمّم لها مصير «الفتاة الضائعة».

واستعماله، في تداعي أفكاره، لصورة «الدمّلة» التي «انفقأت» دليل آخر على ما نذهب إليه. فالدمّلة لا تنفقئ إلا إذا كانت تعتمل منذ زمن. وبديهي أنها ما كانت تعتمل في ذهن جانين، بل في ذهنه. فهو من كان ينتظر «منذ أسابيع» لحظة انفقائها، في حين أن جانين فوجئت بحديث السفر مفاجأة تامة.

ودليل آخر وأخير على ما نذهب إليه. ففي اليوم التالي، وفي سهرة الوداع قبل سفر «الحبيب العربي» لقضاء إجازة الصيف في بيروت، يلتقي بطلا **الحي اللاتيني**، وهما في طريقهما إلى مطعم الكوبول، يلتقيان بدون أي مبرر فني من داخل منطق الرواية بـ **فتاة رصيف**، وذلك تجسيداً، بتدخل خارجي عن مسار الرواية، لمستقبل «الفتاة الضائعة»:

«قبل أن يبلغا مدخل المترو، ألمّت بهما امرأة طويلة جميلة، يشيع منها جو عطري حادّ. ونظر إلى جانين، فألفاها تتابعها ببصرها. وابتعدت عنهما **فتاة الرصيف** في مشيتها المتهاوية، لا تزال تجرّ خلفها موكب العطر والأناقة والجمال».

فلماذا؟ لماذا يستوقفهما، في ليلة الوداع تحديداً، مشهد **فتاة رصيف**، مع أنه مشهد مألوف في شوارع باريس ليلاً، ومع أنه لم يسبق أن استرعى انتباههما على مدى شهور طويلة؟ لماذا؟ لأن السوسة تنخر في خشبها، ولأن الدمّلة لا تزال تعتمل، ولأن هناك مخططاً مسبقاً فرضه مشروع الانتقام السري، غير المجهور به.

إن كل الوقائع التي تتوالى في سهرة الوداع عينها تلك تتضافر بتراصٍّ وإلحاح لتقدِّم جميع الموحيات المطلوبة، وكأنها إرهاصات حاسة سادسة، بأن جانين آلت، بعد اعتصار حلاوتها، إلى نواة، مستقبلها الوحيد أن تُلفظ.

فجانين، التي كان في ما مضى يشعر «بالفخر والاعتزاز» إذ يراقصها في المحافل العامة وإذ يرقب أنظار الساهرين «تلتفت إليهما وتتابعهما بنهم لا يتنزه عن الغيرة»، جانين تلك، وفي سهرة الوداع تلك، تصبح له، وبعد أن أثبتت أنها

«سريعة السكر»، مصدر خجل وشعور بالاختناق. ولا غرو، فليس أكره منظراً من النواة بعد لوكها في الفم وتعريتها من كسائها وامتصاص ما كان في ثمرتها من رحيق:

«كان ينبغي أن تمنعها من فتح زجاجة الشمبانيا الكبيرة الثانية. أترى كيف أنها تتهادى الآن، فتكاد تسقط لولا أن تسندها بذراعك؟ ولكنها ألحّت إلحاحاً شديداً، وهل كان بوسعي أن أمنع عنها الكأس وقد انفلتت عقدة لسانها، فبدأت أنظار الناس تتجه إلينا؟ وما كنت أظن أخيراً أنها سريعة السكر.

«وقد أحسّ أنه يكاد يذوب خجلاً إذ كان يراقصها. لقد كان الكثيرون يومئون إليهما ضاحكين... فشعر بضيق يأخذ بخناقه، وزادته كثافة الجو اختناقاً».

وكأنه ما كفى جانين أن تُجرَّد من غلاف جمالها وبهائها وأن تنكشف للأنظار في عريها الدودي، بل كان من الضروري أيضاً أن تتمرغ في وحل انحطاطها إلى أعمق أعماقها وأن تتجرد حتى من القشرة التي تستر نتن أحشائها، فتتقيأ بكل ما في القيء من قوة رمز مادية: «وإن هي إلا لحظة حتى انقصفت على وسطها، ثم إذا بها تقيء قيئاً كثيراً في جانب الشارع، وأحسّ برشاش القيء على وجهه ويديه».

وفي تلك الليلة المشهودة أيضاً «لم ينم إلا غراراً». فقد قرن، بتشفي المنتقم الكبير، الذي عرف ما ينتظر ضحيته في قعر الوادي، قرن الصورتين والرائحتين: فتاة الرصيف وجانين، عطر الأولى وقيء الثانية:

«في أثناء سهاده، كانت تفغم أنفه، لحظة بعد لحظة، رائحة عطر ينسحب على ذيل ثوب أنيق أسود، يتخطر به جسم ممشوق في شارع الأوبرا، وما تلبث أن تختلط بهذا العطر رائحة قيء، قذفته من جوفها فتاة كانت تتشبث بذراعه في وسط شارع مونبارناس».

لقد تقدم القول إن للسقوط قانوناً حديدياً، جبرياً. وكل التدخل الإنساني المطلوب لتشغيل آليته هو الدفعة الأولى للصخرة بعد وضعها على قمة المنحدر.

ولقد ترك بطلنا فتاته في باريس وهي في رأس خط الانحدار، ومن بيروت سيبادر إلى دفعها تلك الدفعة التي ستقودها، بحتمية قوانين الفيزياء، إلى مصيرها النهائي.

ولكن لا بد أولاً أن تتهيأ الفرصة لذلك. ولقد سنحت له الفرصة حين وردته منها، بعد أسابيع من مبارحته باريس، رسالة تخبره فيها أن الطبيب أبلغها أنها ستصبح أماً، وتستشيره في القرار الذي ينبغي أن تتخذه بصدد ثمرة حبهما: أتحتفظ بها أم تلجأ إلى الإجهاض؟

ومع أنه كان بوسعه، بكل بساطة، أن يختار بين الحلين ـ وقد كان كلاهما ممكناً، وحتى مقبولاً ـ إلا أنه اهتبل السانحة ليدلّل على نذالة منقطعة النظير وليدفع بجانين في الوقت نفسه تلك الدفعة المنتظرة إلى الهاوية.

وهنا تتضامن من جديد فرديّته وشرقيته، ويتضافر صوته وصوت أمه ـ رمز الشرق العتيق ـ لتسجيل المحاكمات العقلية التالية:

إنه لا يستطيع أن يطلب إليها الاحتفاظ بثمرة حبهما، لأنه لو فعل يكون قد ألزم نفسه بالزواج منها. والحال أنه لا يستطيع الزواج منها، فهي ـ أولاً ـ «لم تكن بكراً» حين عرفها، والحال أنه ليس لشرقي أن يتزوج من فتاة ثيب. وهي ـ ثانياً ـ مضطرة أن «تعمل في مخزن » كي «تكسب عيشها». والحال أن ذلك سبة، «وأية سبة»، في الشرق! أفـ«عندنا فتيات يشتغلن في السوق؟». ترى «ماذا سيقول الناس؟»: «فتاة التقطها من الطريق، فتاة تشتغل في مخزن»! وهي ـ ثالثاً ـ «مسيحية» و«من غير دينه»: فـ«أية فضيحة وأي عار»، والحالة هذه، «سينصبّ على بيتنا؟». و«بيتنا» ليس، فوق ذلك، كالبيوت الأخرى. «بيتنا عاش طويلاً في الستر والفضيلة والشرف والدين. بيتنا الذي يستمطر الناس شآبيب الرحمة على سيده، على أبيك المرحوم!». وهي ـ رابعاً ـ فتاة «أجنبية». وما قيل في دينها يقال في جنسيتها. وهي ـ خامساً ـ ليست أجنبية فحسب، بل «فرنسية» أيضاً. والفرنسيات قحاب العالم! فـ«أي ساذج أنت! أصدقت أنها لم تعرف سوى خطيبها وسواك؟». أ«فتاة فرنسية» و«لا تعرف إلا شابين؟». أجل، «أي ساذج أنت؟».

تبقى هناك أخيراً مسألة تتعلق بك أنت. «مسألة الضمير». حسناً. «لا شك في

أن عندك ضميراً». ولكن... تقول «إنها حامل». حسناً. «ولكن ما الذي يثبت أنها حامل منك أنت بالذات؟». ألم نتفق على أنها «فرنسية»؟ والفرنسية لا يكفيها رجل ولا إثنان، وما كنت أول من تعرّف إليها، فما الداعي لأن تفترض أنك كنت آخر من تعرّفت إليه؟ أرح ضميرك إذن، واشطب على الاحتمال الأول: لا زواج.

يبقى الاحتمال الثاني: أن تكتب إليها بأن تعمد إلى الإجهاض. ولكن الإجهاض عملية خطرة، وقد تترتب عليها عواقب. و «لو شاءت هي أن ترفع أمرها إلى القضاء» فإن «كل ما قد يكتبه إليها في هذا الشأن يمكن أن يسجل عليه وثيقة تُدينه». إذن فالحل الوحيد أن «ينكر صلته بها»، وبذلك «ينجو من أية شبهة».

وهذا الحل الثالث، اللامتوقع، الذي هو آية في النذالة، هو ما يختاره. وفي رسالته الجوابية إليها، يسطّر آية من آيات النذالة، ويسلّ نفسه من المسؤولية ـ المفروض أنها عزيزة على قلبه ووجدانه، هو الموله بنظريات سارتر ـ كما تُسلّ الشعرة من العجين:

«صديقتي جانين. تلقيت رسالتك التي تبلغينني فيها أنك تنتظرين مولوداً، على ما قال لك الطبيب. وقد دهشت حقاً حين فهمت أنك لم تعلني هذا النبأ السعيد لجميع أصدقائك، وهم ليسوا قليلين، هؤلاء الأصدقاء الذين أعرف أنه كان لك مع بعضهم علاقات غير طاهرة. أما علاقتنا نحن الاثنين، فأحسبك لا تشكّين بأنها كانت بريئة. ولهذا أجدني، وتجدينني أنت كذلك، غير متأثر البتة بهذا النبأ، وليس لي أن أقدّم لك أية نصيحة أو إشارة. تحياتي الصادقة لك».

إنها، كما نرى، ليست رسالة شاعر ـ وبطلنا في الرواية شاعر وله دواوين ـ بل هي أقرب إلى أن تكون بطاقة مفتوحة مرسلة بالبريد المضمون دبّجتها يراعة محام أريب يريد أن يدفع عن موكّله لا كل تهمة فحسب، بل كل شبهة أيضاً. محام تكمن كل أرابته في اختياره الدقيق والحريص لكلماته بحيث لا تكون أية منها قابلة لأن تتخذ دليلاً أو بيّنة على أي تواطؤ لموكله أو انغماس له في القضية.

وليس عسيراً أن نتصور أي وقع ساحق كان لرسالة «الحبيب العربي» في نفس

جانين. فموقفه ما كان ليخطر لها في بال. كانت تتصور أنه يحبّها كما تحبّه، وكانت تعدّ الساعات والأيام بانتظار عودته من إجازته الصيفية. ولم تكن تريد لحبها مقابلاً سوى... الحب. وحين كتبت إليه تستشيره في ما ينبغي أن تفعله بثمرة حبّهما، لم يكن قصدها من ذلك «توريطه» في مسؤولية ما أو «تحميله» تبعة ما، قانونية وغير قانونية. كل ما في الأمر أنها طلبت مشورته لإدراكها أن جنينها هو ثمرة حبّهما، ومصيره يجب أن يتقرر بقرار مشترك.

وحتى ندرك مدى ضراوة الألم الذي فجّرته رسالته الجوابية في نفسها، ينبغي أن نتذكر أنها كانت طاهراً طهراً مطلقاً من درن المنطق النفعي على الطريقة الشرقية، منطق الفتاة التي تزيّن لها الأيديولوجيا الأبوية أن الزواج هو غاية غايات وجودها، فتعمل على إيقاع الرجل في حبائل علاقة ما لتجبره على الزواج منها. و«الحبيب العربي» نفسه، من حيث أنه رجل شرقي ومن حيث أن والدته كانت تحذّره باستمرار ـ ولابد ـ من مكائد «بنات الحرام» اللائي ينصبن بكل ما أوتين من فتنة ووسائل إغواء الشراك للرجل لإرغامه ـ بعد توريطه ـ على الزواج منهن، يقرّ لجانين، من هذا المنظور المحدد، بنبل نفس بهره وخلب لبه وأشعره بدونيّته تجاهها. فقد كانت جانين «عظيمة الحب لخطيبها هنري». ومع أنها «سلّمته» جسدها قبل الزواج، إلا أنها أبت الزواج منه وخنقت حبها حين اكتشفت أنه «يخونها» مع غيرها «قبل الزواج». ومع أن هنري أبدى ندمه واستغفرها وجثا «على قدميها مبتهلاً أن تسترجع حبها إياه وثقتها به»، إلا أنها أبت أن تعود عن قرارها بالقطيعة، مع أنه صار من صالحها، في نظر بطلنا الشرقي على الأقل، أن «تتعلق بهنري، ولو كان قد خدعها» وأن تسارع إلى الزواج منه «ولا سيما أنه أتاح لها الفرصة إذ أعلن ندمه»، بعد أن صارت «ثيباً» أي بضاعة مفضوضة، ذهب عنها رونقها وباتت مهددة بالكساد الأكيد.

ولئن يكن في **الحي اللاتيني** شيء لا نفهمه فهو الصورة النفسية المهزوزة والمخلخلة لجانين في القسم الثالث والأخير من الرواية. فجانين، العزيزة النفس، لم تتردد في قطع صلتها بهنري وخنق حبها له بالرغم من ندمه واستغفاره إياها مراراً وتكراراً. ولكنها بالمقابل لا تعامل «الحبيب العربي» المعاملة ذاتها، مع أن جرمه

بحقها وبحق كرامتها وعزّة نفسها أعظم وأخطر بما لا يقاس من جرم هنري. فهو ما اكتفى بخيانتها، بل أنكرها إنكاراً مهيناً وأنكر جنينها منه، واتهمها بـ «المنطق النفعي» وبمحاولة الإيقاع به وابتزازه، وزاد بأن اتهمها بأنها عاهرة مرّ عليها جيش من أصدقائها. ومع ذلك كله، ترسل إليه من يبلغه أنها لا تحفظ له «أي حقد أو ضغينة»، وأنها ستحبه «أبد الدهر» مثلما أحبته «من اليوم الأول الذي لقيته فيه».

لماذا إذاً؟ لماذا هذا الخلل في البناء النفسي لشخصية جانين؟ وبالتالي في البناء الفني للرواية في قسمها الثالث؟ السبب بسيط وواضح على ضوء التحليل الذي تقدم. فلو حافظت جانين على اتزانها النفسي بعد رسالة «الحبيب العربي» إليها، مثلما حافظت عليه بعد اكتشافها خيانة هنري، لما انهارت عزّة نفسها، ولما آلت إلى نفاية، ولكان مصير مشروع الانتقام الإحباط.

لقد أشار بعض نقاد **الحي اللاتيني** إلى أن القسم الثالث منها يفتقر إلى «الصدق»، ووصفوا اعترافات جانين في ذلك القسم الأخير بأنها مختلقة، مصطنعة، «مكتوبة» وغير صادرة عن تجربة معاشة. واعتبروا ذلك نقطة ضعف في الرواية، وهي بلا شك نقطة ضعف[٨]. ولكن ما علة ذلك؟ ما علة هذا الشعور بانعدام الصدق وبعدم الصدور عن تجربة معاشة؟ وهل التجربة المعاشة شرط لازم للصدق الفني؟ أوَمن الضروري أن تكون كل رواية سيرة ذاتية؟ وأين دور الخلق والإبداع؟ دور الفن؟

الحق أنه ليس من المهم أن تكون جانين قد وجدت أم لم توجد في الواقع، وليس من المهم أن تكون قد «كتبت» فعلاً أم لم تكتب يومياتها. فكما أنه من الممكن أن تكون الشخصية الروائية صادقة فنياً من دون أن تكون صادقة واقعياً، كذلك فإن الواقع نفسه قد لا يكون مشاكلاً للواقع من وجهة النظر الفنية.

إن افتقار القسم الثالث من **الحي اللاتيني** إلى نبرة الصدق، إلى مشاكلة التجربة المعاشة، يرجع إلى أن المنطق المتحكم في سيرورته هو منطق مشروع الانتقام، لا المنطق الفني ولا منطق البناء النفسي لجانين من حيث أنها شخصية

٨ ـ راجع: نجيب سرور: **نرجس في الحي اللاتيني**، في مجلة **الآداب**، شباط ١٩٥٥.

روائية. إن جانين تسقط لأنه كان يجب أن تسقط. وهذا الوجوب خارجي، ولا ينبع من ضرورة داخلية، أي لا ينبع من حرية جانين من حيث أنها شخصية روائية، وإنما من جبرية المخطط المسبق، مخطط الانتقام غير المجهور به.

فمن اللحظة التي تَقرَّر فيها أن ينتهي خط الانحدار بجانين إلى احتراف مهنة الرصيف، تغدو كيفية سقوطها مسألة إخراج ليس إلا، أو مسألة إجرائية إذا شئنا، تماماً كالطريق الذي مُهِّد وسُوِّي، فبات لا ينتظر غير التعبيد. فما دامت قد أمست بحكم الساقطة، فليس يهمّ كثيراً بعد ذلك كيف ستسقط. وطريق السقوط، على كل حال، معروفة ومطروقة، بله تقليدية. جانين لا تستطيع أن تعود إلى العمل في المخزن بعد عملية إجهاضها. جانين تفتش عن عمل جديد فلا تجده. جانين تنفق آخر قرش كان معها. جانين تبيع كتبها. جانين تبيع ساعتها وحليتها. جانين لم يبق لديها شيء تبيعه. جانين تكتب في يومياتها في صباح السابع من أيلول: «إني جائعة». وتكتب ظهراً: «إني جائعة». وتكتب مساء: «إني جائعة». وفي يوم الثامن من أيلول تقبل جانين دعوة إلى «عشاء شهي» في كهف من كهوف سان جرمان.

الأمر إذاً في منتهى اليسر والبساطة. صحيح أنه يبدو وكأنه «سلق سلقاً». ولكن المهم النتيجة. والنتيجة يمكن أن تقرأ، بعد مرور زهاء عام من الزمن، على وجه جانين: «كانت أقرب آنذاك إلى القبح بشعرها المنتثر وشفتيها الملطختين بالأحمر».

إنها لم تفلح، إذاً، حتى في أن تكون من غانيات شارع الأوبرا المترفات اللائي يسحبن وراءهن ذيلاً من العطر والأناقة. أجل، إنها لم تفلح حتى في أن تكون غانية: فحسبها أن تحتل، في سلم البغاء، أخفض درجاته.

لكن لم يكن السقوط هو المسرحية الوحيدة التي تم إخراجها في القسم الثالث. فبالتوازي معه أُخرجت مسرحية أخرى عنوانها: الكفارة. كفارة «الحبيب العربي». فبطلنا الذي لم يضع قط، لا في العلن ولا في السر، لا أمام القارئ ولا بينه وبين نفسه، قناع المنتقم، ولم يرتدِ قفازه، ولم يشهر سوطه، بل اكتفى منه بطاقية إخفائه، بطلنا الذي صمم ونفذ في غرفة لاوعيه السوداء مشروع انتقامه،

بطلنا الذي إن أقر بجريمته بحق جانين فإنه لا يقرّ بالعمد وسبق التصميم، بطلنا الذي زيّن لنفسه وللقارئ أن ما اقترفه قد اقترفه تحت ضغط أمه وما تمثّله من ثقل التقاليد، بطلنا الذي حاول أن ينال سلفاً بعضاً من غفران القارئ بأن كال لنفسه الشتائم وخاطب ذاته بالقول، يوم وضع توقيعه في أسفل الرسالة الجوابية المشؤومة: «الآن تنفَّسْ الصعداء أيها النذل! الآن نم قرير العين أيها الجبان!»، بطلنا هذا يعلم أنه لا بدّ له، كي يفتدي نفسه في نظر نفسه وفي نظر القارئ، من أن يكفِّر ومن أن يحصل على براءة ذمة.

وقد جاءته الدعوة إلى التكفير، أول ما جاءته، على لسان صديقه فؤاد. وفؤاد في **الحي اللاتيني** أكثر من مجرد صديق. إنه **المناضل**، بالأحرف التاجية. رمز النضال وروحه. المثال الذي على مثاله يجب أن يُنحَت كل شاب عربي. والحال أن صديقه فؤاد هذا كتب إليه من باريس:

«إنني لا أعرف على التحقيق الأسباب التي دفعتك إلى الوقوف من جانين هذا الموقف، وهي مَن تعرف حباً ونبلاً وتفانياً. ولكن هذا لا يمنعني من أن أرى أنك رفضت تحمُّل تبعة شاركت أنت في إيجادها. رفضت مسؤولية كنت أنت أحد خالقيها. وهذا ما لا ينتظره الوطن من العربي الشريف».

وذاك هو بالتحديد أول درب في طريق مسرحية الكفّارة. فبطلنا يصارح فؤاد بالقول: «إني أريد أن أكون عربياً شريفاً». ولهذا يسارع بالعودة إلى باريس، ويتوجه من فوره إلى المستشفى الذي أجريت فيه لجانين عملية الإجهاض. ولكن ـ وكم هي مشحونة بالدلالة «لكن» هذه! ـ يصل متأخراً بيوم واحد ـ هكذا شاءت المقادير! ـ عن تاريخ مغادرتها المستشفى. و«المقادير»[٩] أيضاً هي التي شاءت ألا تترك جانين عنوانها لدى إدارة المستشفى، بحيث لا يملك بطلنا، بعد أن يلوب عنها عبثاً، إلا أن يجهش ويهتف:

ـ لقد ضاعت آثار جانين.. لقد ضاعت جانين!

٩ ـ نقول «المقادير» ونضعها بين مزدوجين، لأن من تقاليد المستشفيات، التي يُتقيّد بها بصرامة، ألا تستقبل نزلاءها إلا بعد تسجيل عناوينهم.

وتبقى جانين «ضائعة» طوال عام كامل. وعلى امتداد الليالي «الطويلة» لذلك العام «الطويل» عرف بطلنا كل مظاهر التكفير. فقد «أرق حتى انهدت قواه، وذهبت شهوته للطعام، وانصرف عن كتبه، على شدّة رغبته في العمل». وكانت الأيام تمرّ «بطيئة ضجرة»، وكان «الأمل بلقاء جانين يموت كل يوم جزءاً جزءاً، فيغمر قلبه بظلام كئيب».

لكن ما فيه بطلنا من «يأس» لم يحل بينه وبين «الجِدّ في إتمام رسالته» و«لقاء أصدقائه». كما أن ما فيه من «زهد» لم «يجعله يسقِط المرأة تماماً من حساباته». وفي الواقع، إنه «تعرّف إلى فتاتين أو ثلاث» و«لم يجد كبير مشقة في سوقهن إلى غرفته». ولكن «الأمر كان أمر ليلة أو ليلتين، ثم يعلّق في الهواء موعد اللقاء القادم». وهذا على وجه التحديد ما يسمح له بأن يردد: «لقد أضحت المرأة أحد همومي، ولكنها ليست همي الرئيسي...».

وفي الواقع، إن صاحب هذا القول، الذي يخلق بنا أن نتوقف عنده ملياً، ليس بطلنا، وإنما «التقدمي الكبير» فؤاد. ولو قلنا «التقدمي الشرقي» لكنا أقرب إلى الواقع وإلى الدقة. فحدود تقدمية فؤاد تقف هي الأخرى عند المرأة. صحيح أنه يرى أن الحب «يصهر النفس ويزيل عنها كثيراً من أدرانها»، وصحيح أنه يعي أن «رواسب أجيال طويلة من الحرمان والكبت والخوف من المرأة» تجثم بكل ثقلها على عقل كل «فتى من الشرق العربي»، وصحيح أنه يستنكر موقف بطلنا من جانين ويستهجن تملّصه من مسؤولية شارك في خلقها ويدعوه إلى اتخاذ الموقف الصحيح الذي «ينتظره الوطن من العربي الشريف»، صحيح هذا كله، ولكن صحيح أيضاً، وعلى الطريقة الشرقية، أن المرأة عند فؤاد ليست إلا حاجة: «لن أروى من المرأة أبداً، إن حاجتي إليها لشديدة، كحاجتي إلى الكتاب سواء بسواء». وهذه الحاجة يجب أن تلبى، لأنها إذا لم تُلبَّ طغت على كل ما عداها وحالت بين الرجل وبين استغلال إمكانياته الأخرى «السامية»:

«قلت إن حاجتي إلى المرأة شديدة، لكن هذا لا يعني أنها لا تزال هي همي الأول... لقد كانت كذلك يوم وصلت إلى باريس. أما الآن فإن لي هموماً

كثيرة أخرى، ليست المرأة إلا أحدها. وأنا أعتقد على كل حال أن أحدنا لا يبلغ إمكانياته كلها، أو أكثرها، إلا إذا كفيت حاجاته كلها أو أكثرها».

المرأة إذاً حاجة[١٠]، والحاجة تُقضى. وبقضائها تنطلق النفس إلى ما هو أسمى منها: «ألا تعتقد أن كثيرين من شبابنا العربي محرومون من استغلال أسمى إمكانياتهم لأن حاجاتهم في الحب والجنس غير مكفيّة؟».

وقد تحقق بطلنا من صحة هذا الافتراض بتجربته الشخصية. فها هو بدوره قد أضحت المرأة أحد همومه، لا همه الرئيسي، وها هو بدوره يتمكن من التفرغ - وقد قضيت حاجته - «للهموم القومية». وهذا، علاوة على أن فلاحه في أن يكون «عربياً شريفاً» يعوّضه في نظر نفسه ونظر فؤاد - أناه الأعلى - ونظر القارئ عن أنه لم يكن «حبيباً عربياً شريفاً».

لكن مسرحية التكفير لم تكتمل فصولاً. فالنهاية السعيدة، كما في كل ميلودراما، لا غنى عن أن تكون هي فصل الختام. ولهذا كان من الضروري أن يلتقي بطلنا، وهو الذي يرزح تحت وطأة الإحساس بـ «أن لضميره حساباً ينبغي أن يؤديه»، بجانين بعد تصرّم حَول من الزمن في أحد كهوف سان جرمان. نقول: كان من الضروري أن يلتقيا، لأنه كان من الضروري أن ينال الغفران والحلّ والبركة من شفتيها بالذات، دونما حاجة إلى كاهن أو وسيط، لأنه كما لا وسيط بين الإنسان وربه، كذلك لا يجب أن يكون هناك وسيط، في الربع الأخير من ساعة الدينونة، بين الجلاد وضحيته.

ولكن مَن الجلاد ومَن الضحية؟ ألم يكن عام كامل من الزمن كافياً لخلط

---

١٠ - هذه اللغة، فضلاً عن أنها مهينة للمرأة إذ تحطّها إلى مستوى الحاجة، لغة رجال وللرجال. المرأة حاجة للرجل. ولكن الرجل، أليس بدوره حاجة للمرأة؟ لكن هل يرضى الرجل وهل ترضى لغة الرجال أن يقال: الرجل حاجة؟ فأن تكون المرأة حاجة الرجل، فهذا معناه أنها قابلة للاختزال، ومختزلة فعلاً، إلى جنسها، بينما الرجل غير قابل لمثل هذا الاختزال. المرأة هي فرج المرأة. أما الرجل فعلى الرغم من الأهمية التي يعلقها على قضيبه فإن سؤدد الرجولة لا يبيح له أن يكون مجرد قضيب. ثم من يأبه لحاجات النساء، على فرض التسليم لهن بها؟ فبما أن فكر الرجال لا يذهب، حتى عند الحديث عن التحرر، إلا إلى تحرر الرجال، لذا فإن حاجة الرجال إلى المرأة هي وحدها المدعوة لأن تُقضى وتُلبّى، ولأن تُحرَّرا

الأوراق جميعاً؟ والكفارة، التي أخذت شكل التزام ضبابي بالنضال القومي، ألم تكن كافية لتحوُّل الجلاد إلى ضحية؟ ثم ألا تتحمل الضحية بدورها قسطاً من المسؤولية؟ أوَلم تلعب، بمعنى ما، دور الجلاد حين اضطرت جلادها، بارتضائها أداء دور الضحية، إلى التكفير عما اقترفته يداه؟

الحق أن بطلنا ليس عليه حساب يؤديه بقدر ما أن له حساباً يطلبه. وإذا لم نصدق، فلنتوقف عند نهاية مشهد اللقاء المنتظر، لا في كرسي الاعتراف، بل في غرفة التقاصّ بالأحرى:

«في المقهى الذي دعاها إلى الجلوس فيه، ظلا صامتين، مطرقين، لا ينظر إليها ولا تنظر إليه. **كان كل منهما مجرم وضحية**».

أجل، كل منهما، في آن معاً، وبالتساوي، مجرم وضحية! وإذا لم نصدق، فهوذا دليل آخر. تقول له بعد أن قضى الليل على الأريكة وهي في السرير:

ـ إنني أعرف لماذا لم تنم إلى جانبي، إنك ترفض أن تقترب مني أنا الملوّثة.

فيأتيها الجواب، في ظاهره العطف والتضامن، وفي باطنه السمّ:

ـ لا تقولي ذلك يا جانين، فلست أنا الآن بأقل تلويثاً منك. إننا الآن، نحن الاثنين، على صعيد واحد.

على أننا نخطئ حتى إذ نفترض أنهما متساويان. فهي التي سقطت، وهو الذي همَّ بإنقاذها وكاد أن يفلح لولا معاكسة «المقادير». تقول له، وهي تحلُّه من خطيئته «المتوهمة»:

ـ إنك تدرك جيداً أي درك انحطّ إليه وجودي. ولعل نصيباً من التبعة يقع على القدر، هذا الذي جعلك تصل إلى باريس متأخراً يوماً واحداً عن الموعد الذي كان بالإمكان إمساكي فيه دون السقوط في الهاوية.

ولكن لئن يكن قد «تنازل» وعرض عليها التساوي في التلوث بقوله: «إننا الآن، نحن الاثنين، على صعيد واحد»، فإن كلمتها الأخيرة إليه تسدّ عليها حتى منفذ النجاة الأخير هذا: «لا يا حبيبي، لسنا على صعيد واحد». لماذا؟ لأن جانين

هي **النهاية**، أما بطلنا فهو **البداية**. لأنها في **القعر**، وهو في **القمة**: «إنك الآن تبدأ النضال، أما أنا فقد فرغت منه... لقد وجدتَ أنت نفسك، بينما أضعتُ أنا نفسي. فكيف تريدني أن أستطيع السير إلى جانبك، قدماً واحدة، في الطريق الشاقّ الذي ستسلك؟ لا، لن أذهب معك. إن بوسعي الآن أن أتمثّل نفسي إذا رافقتك. ستجرجرني خلفك. سأكون أنا في **السفح** وتكون أنت في **القمة**. فامضِ قُدُماً يا حبيبي، ولا تلتفت إلى ما وراءك».

كيف انعكست المعادلة إلى هذا الحدّ؟ كيف انقلبت سادية الجلاد إلى مازوخية من قبل الضحية؟ وكيف يمكن أن **يبدأ** الجلاد في اللحظة التي **تنتهي** فيها الضحية؟ أليس العكس هو الأصح؟

إننا هنا، على ما يخيّل إلينا، أمام حيلة وأمام أسطورة معاً. الحيلة هي الانعطاف المباغت نحو الرمزية في الصفحة الأخيرة من رواية تلتزم في صفحاتها الثلاثمئة التزاماً دقيقاً بالواقعية. ففي تلك الصفحة الأخيرة لا يعود بطلنا يمثّل نفسه وحدها، ولا يعود يمثّل حتى الفتى الشرقي، بل يغدو **رمزاً للشرق الذي يستيقظ**، ولا تعود جانين تمثّل نفسها وحدها، ولا تعود تمثّل حتى الفتاة الغربية، بل تغدو **رمزاً للغرب الذي يأفل**.

وتلك هي الأسطورة أيضاً. ففي الوقت الذي لا يداخل فيه الشك أحداً بأن الشرق يستيقظ، فإن الحديث عن أفول الغرب لا يعدو في الواقع أن يكون تخييلاً وحديث أسطورة.

إن استيقاظ الشرق لا يستلزم ولا يستتبع أفول الغرب. ونظرية العَود الأبدي خاطئة هنا، كما في كل مكان آخر. ولا تكمن أسطوريتها في نتائجها فحسب، بل في مقدماتها أيضاً. إنها تضع كلاً من الشرق والغرب في كفّي ميزان، فلا ترجح كفة واحدهما إلا إذا شالت كفة الآخر. والعلاقة التي تقيمها بينهما علاقة صراع أبدي. فهي تجعل ازدهار الغرب مسؤولاً عن انحطاط الشرق، ولا تتصور يقظة الشرق إلا إذا واكبها أفول الغرب.

وقد تكون مقبولةً رمزيةُ بطلنا الذي يبدأ لأن شرقه يستيقظ، لكنها مرفوضة رمزية جانين التي **تنتهي** لأن غربها يأفل. فكل رؤية كارثية للغرب هي في

التحليل الأخير رجعية لأنها تساعد لا على إيقاظ الشرق بل على سدوره في سباته، لا على تقديم ساعة وعيه بل على تأخيرها.

إن نظرية العَود الأبدي تجعل من التاريخ دوراً متعاقباً من الثأر والثأر المضاد. ومن غير أن نزعم أن بطل **الحي اللاتيني** تلميذ مخلص إلى النهاية لتلك النظرية، فإن مشروعه الانتقامي الكبير والدفين يبدو لنا غير قابل للتفسير إلا على ضوئها. صحيح أن بطلنا يتعامل مع مفاهيم تاريخية وعلمية ـ كالاستعمار والتخلف ـ لا تتعامل معها نظرية العَود الأبدي، ولكنه يتعامل معها على وجه التحقيق في وعيه. والحال أننا رأينا أن مشروعه الانتقامي الكبير قد جرى تصميمه وتنفيذه على صعيد لاوعيه. ومن هنا تحديداً كان حديثنا عن ثنائية أو ازدواجية أيديولوجية في **الحي اللاتيني**. وكما أننا بدأنا تحليل هذه الرواية بمقارنتها بـ **عصفور من الشرق**، فإن المقارنة عينها تفرض نفسها علينا في ختام هذا التحليل.

إن ما يميّز رواية سهيل إدريس وما يقدّمها على رواية توفيق الحكيم هو أن الاستعمار ووعيه غير غائبين عنها. ولا غائب عنها كذلك طريق خلاص «الشرق»: النضال القومي. صحيح أن هذا النضال تكتنفه ضبابية وغنائية مثالية، وصحيح أن له ـ في ما له ـ وظيفة تبريرية وتعويضية، ولكن كذلك كان بالفعل في أوائل الخمسينات واقع النضال القومي العربي. وليس لنا أن نطالب، من هذا المنظور، بطل **الحي اللاتيني** بأكثر مما كان يستطيع أبطال زمانه تقديمه. ومن هذا المنطلق، فإن بطل **الحي اللاتيني** هو فعلاً ممثل للشرق الذي يستيقظ.

لكننا رأينا، في تحليلنا للرواية، أنه من الواجب أن نتعامل لا مع **وعي** بطل **الحي اللاتيني** فحسب، بل مع **لاوعيه** في المقام الأول. والحال أن بطلنا لا يمثل في لاوعيه الشرق الذي يستيقظ، بل الشرق الذي ينتقم. والشرق الذي يريد أن ينتقم لا يمكن أن يكون هو نفسه الشرق الذي يريد أن يستيقظ لأن الاستيقاظ فعل والانتقام رد فعل للعقل، أو بالأحرى اللاعقل، الباطن.

وبقدر ما أن بطلنا يأخذ في وعيه موقفاً نقدياً وهجائياً من تقاليد الشرق الماضوية، فإنه يبقى في لاوعيه أسير تلك التقاليد. وبما أن هذه التقاليد تتجسد بكل عتوّها وطغيانها في شخص أمّه، فلا عجب أن يقرّ في ساعة من ساعات

صحوه أنه كان لأمّه، في موقفه الشائن من جانين، «عبداً ذليلاً»، «ممحو الشخصية» و«محطَّم الذات»؛ ولا عجب أيضاً أن يقرّ في ساعة الصحو تلك بأن ما يشدّه إلى أمّه «ليس هو الحب، وإنما هي الخشية». وبالفعل، إن التقاليد لا تُحب بقدر ما تُخشى. والخوف يأتي، بين المشاعر التي تتحكم باللاشعور، في المرتبة الأولى[١١].

من الممكن، ختاماً، أن يقال إننا ظلمنا بطل **الحي اللاتيني** لأننا حاكمناه بموجب لاوعيه أكثر مما حاكمناه بموجب وعيه. وهذا صحيح. ولكن لنا بدورنا أسبابنا المخفِّفة. فبعض الأعمال الأدبية، ومنها **الحي اللاتيني** على ما خُيّل إلينا، دالّة بما لا تقوله أكثر منها بما تقوله، بما تضمره أكثر منها بما تفصح عنه. ووظيفة النقد، في مثل هذه الأحوال، أن يستنطق المسكوت عنه لا المجهور به، وأن يتعامل مع منطق الرواية أكثر منه مع منطوقها. ولم تكن مهمتنا، إذ اخترنا هذا السبيل، بالسهلة. فنحن لم ندخل من الأبواب المشرعة، ولا حتى من الباب الضيق، بل فتّشنا عن سراديب ومسالك سرية. ولعلنا، حين لم نجدها، شققناها. ولعل مجهودنا، لهذا السبب، لم يكن يخلو من قدر من الاعتناف والاقتسار. ولعل في إقرارنا هذا بعض إنصاف لبطل ربما أجحفنا بحقه، في الوقت الذي أجمع غيرنا من النقاد على اعتباره نموذجاً إيجابياً.

١١ ـ سوف تكون لنا عودة إلى علاقة بطل **الحي اللاتيني** بأمّه، وكذلك بأبيه، في دراستنا عن رواية **الخندق الغميق** في كتابنا **عقدة أوديب في الرواية العربية**.

السنفونية الناقصة
أو الديك الشرقي المحشو بالفيتامينات

لصباح محيي الدين قصة بعنوان **بوق سان جرمان** تكاد تلخّص، على قصرها وطرافتها، كل ما يمكن أن يقال في موضوع الشرق والغرب، والرجولة والأنوثة، على كل ما في هذا الموضوع من تعقيد ومن علاقات متداخلة متشابكة.

فبانشو، بطل **بوق سان جرمان**، فنان من أميركا الجنوبية، «ولد في عائلة فقيرة من أم أزتيكية وأب نصف إسباني»، وعرف مذلّة الوطن شبه الكولونيالي، البائس السكان، المنهوب الثروات، وأظهر منذ حداثته موهبة في الرسم، وقدم إلى باريس لاستكمال تخصصه الفني بمنحة حكومية.

كان بانشو ملكاً في القباحة بـ «قامته القميئة وجسمه الشبيه بالبرميل على ساقيه الأعقفين» وبـ «وجهه الأشبه بوجه الإنسان الأول ورائحة التيس التي تحفّ به» وبأسنانه المعدنية «من كل الألوان، من الرصاص إلى الذهب والفضة». ولكن ملك القباحة هذا كان يستطيب النساء وكنّ يستطيبنه، وكان مرسمه في باريس أشبه بحريم شرقي ولكنه يعجّ بنساء غربيات، وبخاصة منهن الشقراوات والنورديات الشماليات، البضاض الأجسام والبَشَرات. وكان كلما ظفر بـ«صيد» جديد من نساء باريس أو المقيمات في باريس، وقف في شباك غرفته وأخرج بوقاً نحاسياً قديماً وراح ينفخ فيه، وكان نعيق بوقه يوقظ النيام من جيرانه «مرتين على الأقل كل أسبوع»، وقد يوقظهم في الليلة الواحدة أكثر من مرة. وكان بفعله هذا أشبه بـ «ديك يرتع بين الدجاجات، وكلما تعطف على واحدة منهن عاد واعتلى أقرب مزبلة وأخذ يصيح».

وليست بنا حاجة إلى أن نعمِل فكرنا كثيراً كي ندرك لماذا يقلّد بانشو الديوك. صحيح أنه ليس شرقياً، ولكنه كالشرقي ابن مجتمع كولونيالي أو شبه

كولونيالي. وحالته نموذجية: فهو كذاك الذي قلنا عنه إنه حين «يركب» شقراء غربية فكأنه «ركب» الغرب بأسره. ونصر مبين كهذا لا بد أن ينفخ له في البوق، بله في الصور كما لو في يوم القيامة.

وفي **السنفونية الناقصة**[1] يرسم لنا صباح محيي الدين صورة نموذجية لـ«ديك» آخر، ولكنه هذه المرة شرقي الملامح والسمات. ديك يقول عن نفسه بصراحة سافرة: «كنت في ذلك العهد البعيد أدرس في جامعة السوربون، أو هكذا كان يظن والدي. وفاتَه - رحمه الله - أن إرسال شاب في العشرين إلى باريس، كمن يطلق ديكاً كثير الفيتامينات في مزرعة تعجّ بالدجاجات الجميلة».

والحق أن الديك المحشو بالفيتامينات، أي بسنوات طويلة من الحرمان والكبت، لا يشترط في الدجاجات ولا حتى شرط الجمال. حسبهن في البداية أن يكنّ دجاجات. وبعدئذ، بعدئذ فقط، يأتي دور التذوّق والتخيّر. يقول ديكنا الذي يبدو أنه مطلع على أسرار اللعبة، عليم بأصولها:

«لباريس على أمثالنا من فتيان الشرق الذين حرموا حتى النظر إلى أنثى - بله التحدث إلى النساء ومخالطتهن - أثر واحد لا يتغير، مهما كان أحدنا ومن أين أتينا. فالسوري والعراقي والمصري... والهندي والصيني، كلنا في الهواء سواء. ما إن نصل إلى باريس حتى نحاول أن نجد لنا غرفة أقرب ما تكون من **الحي اللاتيني** ونسجل أسماءنا في الجامعة، ثم نبدأ باكتشاف مقاهي البول ميش ومونبارناس. ولا تمضي أيام وأسابيع قلائل حتى يكون واحدنا قد عرف أكثر من واحدة، تساهم في تخفيف الكبت المتراكم عليه منذ أجيال لا تُعدّ.. ثم تنقضي ثلاثة، أربعة أو خمسة شهور فيكون الفتى الشرقي قد أشبع نهمه الأول، وأصبح في إمكانه أن يتمالك نفسه، فلا يذوب رغبة أمام أية أنثى تبتسم له أو تنظر إليه ببعض الاهتمام.. وهنا يدخل في طور الاختيار والتذوق».

وبديهي أن قصة **السنفونية الناقصة** تدور أحداثها في هذا الطور الثاني. وبطلها هو الذي يقول لنا ذلك بصراحته السافرة وبإتقانه فنَّ اللعبة:

---

١ - دار الآداب، بيروت، كانون الثاني ١٩٥٨، وقد نشرت قبلئذ في مجلة **الآداب**، أيلول ١٩٥٦.

«تعرّفت على ماشكا وأنا في هذا الطور من مقامي في باريس، ولو عرفتها أول وصولي لما نَمَت صداقتنا وأثمرت، إذ لكنت وجدتها بطيئة على المستعجل مثلي، يقطف من شجرة اللذائذ أدنى قطوفها ولو كانت بعيدة عن الكمال، ولا يكلّف نفسه جهد التسلق إلى الثمار البعيدة».

وماشكا هي نموذج للأنثى الغربية المطلوب اقتناصها، لا لأنها ـ كالمألوف ـ «شقراء الشعر، خضراء العينين» فحسب، بل أيضاً لأنها فنانة أو شبه فنانة «جاءت إلى باريس لتزداد علماً بالعزف على الكمان» ولتتلمذ على يد جاك تيبو، أعظم عازف على الكمان في فرنسا عهدئذ.

ولكن ماشكا، وإن تكن غربية، ليست فرنسية، فهي نمساوية، من فيينا. وهذه واقعة لها أهميتها. فماشكا أوروبية، لكنها ليست متروبولية، وهذا معناه أن الجرح الاستعماري الصعب الاندمال يكاد يكون معدوم الأثر هنا، ولا يقدم بالتالي أي تبرير لأي مشروع انتقام سري. وهذا ما يعطي «الصراع» في **السنفونية الناقصة** نبرة مرحة افتقدناها في **الحي اللاتيني** ـ حيث الجرح الاستعماري عميق ودفين ـ بعد أن كنا ذقنا من نكهتها في **عصفور من الشرق**.

لقد تعرّف فتانا الشرقي إلى ماشكا في حفلة موسيقية أقامها أحد نوادي الطلبة في المدينة الجامعية. ومع أنه كان يحب الموسيقى، فقد ذهب إلى الحفلة «مكرهاً منقبضاً»، إذ جرّه إليها صديق له «جراً»، مفوّتاً عليه «ميعاداً مع فتاة». وقد لفت نظره إلى ماشكا، أول ما لفته، شقرة شعرها وخضرة عينيها. وقد استطاع بيسر وفن أن يعقد حديثاً معها، كان موضوعه ـ بالطبع ـ الموسيقى. وقد دارت بينهما المحادثة، على ألحان موتزارت، همساً. وفي إحدى اللحظات مالت عليه ماشكا لتحدّثه عن قرب حتى «لا تعكر صفو الموسيقى»، فإذا بشعرها يلامس وجهه، وبعطرها يفغم أنفه. فما تمالك نفسه أن سألها:

«ما هو العطر الذي تستعملينه؟

فلم تجب، بل وضعت إصبعها على فمها وقالت:

ـ هس! استمع إلى الموسيقى».

وفي تلك اللحظة المحددة كان فتانا قد اتخذ قراره. وعنه يقول بصراحته المعهودة:

«وسكتُّ. لا لأستمع إلى الموسيقى، بل لأفكر كيف أستطيع أن أجعل هذا العطر يستقر في غرفتي».

في هذه المرة أيضاً، كما في كل المرات السابقة، يتقلص العالم بأبعاده الشاسعة المترامية بالنسبة إلى الفتى الشرقي إلى أبعاد «غرفته» التي تقاس بالأمتار القليلة.

أن **يكون** الفتى الشرقي أو **ألا يكون** موقوف على فلاحه أو إخفاقه في أن «يسوق»[٢] إلى حظيرة «غرفته» الطريدة الغربية الشقراء. وبما أن لذة الصياد لا تقاس إلا بالمشقة التي بذلها في اقتناص الطريدة، فلا غرو ألا تطيب له من الطرائد إلا الأوابد النافرات العصيات اللائي يجتمع أكثر من دليل، في المناوشات الأولى، على أنه سيلقى في طرادهن عنتاً، وأي عنت! فماشكا، مثلاً، لا تستطيب من حديث غير حديث الموسيقى، ولا يلذّ لها من شراب غير الحليب و(بلا سكر). ومع أن صيادنا يتعوذ في نفسه «بالشيطان من هذه البداية»، لكنه يبادر فوراً إلى الإقرار بأن «هذه البداية الصعبة بعض الشيء لم تزدني إلا رغبة في ما كان يجول في خاطري».

وبديهي أن موقف الصياد من الطريدة ـ ما دام حدّا العلاقة صياداً وطريدة ـ هو موقف تقني صرف. فليس المهم مشاعره نحو الطريدة، ولا مشاعر الطريدة نحوه. وإنما المهم الكيفية التي سينصب بها لها الفخ، والكيفية أو بالأحرى الحتمية التي ستسقط بها فيه.

وما دامت الصراحة واحدة من فضائل صيادنا الشرقي ـ وصراحته تعود، في ما تعود، إلى ثقته بنفسه وبمهارته التقنية ـ فلنستمع إليه مرة أخرى وهو يحدِّثنا عن العلاقة «الجدلية» بين مجهوده التقني وشوقه إلى الطريدة، هذا الشوق الذي ينمو ويتعاظم طرداً مع ذلك المجهود:

«في هذا الوقت كلّه، كنت لا أني أفكر في ماشكا، لا تفكير المحبّ العاشق

---

٢ ـ هذا الفعل، «يسوق»، بليغ الدلالة بحد ذاته.

بل تفكير الصياد يبحث عن شرك يوقع فيه طريدة عنيدة. وقضيت الساعات وأنا أضع الخطط وأرسم الطرق وأنصب الحبائل. وفي جميع اللواتي تعاقبن على غرفتي في ذلك الأسبوع[٣]، كنت أرى ماشكا، وفي كل كلمة أقولها وإشارة تصدر عني كنت أتصور وقع ما أقول وما أفعل عليها كالصياد يتمرن على أهداف صنعية قبل أن يخرج للصيد الصحيح. وفي كل هذا كنت أرى رغبتي تنمو وتتكامل وتزدهر وتملأ عليّ جنبات نفسي وأرى شوقي إلى ماشكا يملك ذاتي فيصرفني رويداً رويداً عن كل شيء سوى موعدنا مساء الأحد».

ومما عقد مهمة صيادنا الشرقي هذه المرة وضاعف من مجهوده أن طريدته الفيينـاوية كانت تأخذ حذرها منه لأنها تعلم أنه شرقي، وأنه تحت جلد كل شرقي يكمن صياد. فحين أبدى لها في الأيام الأولى عن سعة اطلاع في الموسيقى وحبّ لها، أبدت له بدورها عن عجبها:

- لم أكن أتوقع منك أن تكون على هذا الاطلاع وعلى هذا الحب للموسيقى.. لا.. لا تغضب.. فأنتم الشرقيين معروفون بأن المرأة لا تهمّكم إلا من ناحية واحدة.. وإذا خرجتم معها فلغاية واحدة...

وفي الواقع، لم تكن ماشكا مخطئة في حدسها. فسعة الاطلاع في الموسيقى لدى صيادنا لم تكن إلا جزءاً من الخطة التقنية. وقد استقى، بالفعل، كل معلوماته، التي بهرها بها واستطاع عن طريقها أن يشل حذرها، من كتاب عنوانه **معالم باريس الموسيقية** لمعت في دماغه فكرة شرائه من «باعة الكتب المستعملة على ضفاف السين» في اليوم الذي تأكد له أن «خير سبيل للتمكن من صداقتها» هو «مسايرتها» في ولعها بالموسيقى. وقد أمضى ليلة بكاملها، قبل «النزهة الموسيقية» التي اقترح فيها على ماشكا أن يكون دليلها إلى معالم باريس الموسيقية، يطالع في ذلك الكتاب ويذاكر حتى كاد يحفظه غيباً.

ومع أن الصبر، والصبر الطويل، كان في رأس شيَم صيادنا، غير أن طريدته

٣ - وصيادنا يقرّ أصلاً بأن هذا الأسبوع الذي يفصله عن موعده مع ماشكا كان سيكون «أسبوعاً عبوساً» لولا أن ساق إلى غرفته «أكثر من واحدة يذوب الوقت في صحبتهن كما يتبخر الندى في شمس الصيف».

الفييناوية كادت في بعض المرات أن تقنطه، إذ أتعبه منها وأحنقه ما بدا له منها من أنها مأخوذة بجماع نفسها بالموسيقى، فلا تفكر إلا بها ولا تعيش إلا بها ولها. وقد همّ غير مرة، وهو يتميّز غيظاً، أن يصيح بماشكا أن تدعه وشأنه وتذهب إلى شيطان موسيقاها، ولكنه كان يكظم غيظه ويغلبه «التعقل»،ولا يزيده ما يلقاه في طرادها وشلّ مقاومتها من عنت إلا تصميماً على أن يكيل لها «الصاع صاعين وأكثر ذات يوم»، وعلى الأخص «ذات ليلة»!

وتفتّقت عبقرية الصياد عن فكرة «جهنمية». فما دامت الطريدة لا تتعبد إلا في هيكل الموسيقى، فإن الفخ الذي سينصبه لها سيكون موسيقياً أيضاً. ولكن بدلاً من موسيقى باخ وموتزارت وبيتهوفن وشوبرت «الباردة» سيحبك شبكة الفخ من موسيقى «الزنوج السكارى بالويسكي والحشيش»، من موسيقى الجاز الحارة اللاهبة. ولن تكون ليلة الجاز إلا تلك الليلة التي طال انتظارها والتي سينفّذ فيها وعيده بأن يكيل لها «الصاع صاعين وأكثر».

وخير مدخل إلى ليلة الجاز الخمرة. ولقد رأينا الخمرة تلعب على الدوام دوراً فاصلاً في التمهيد لعملية «السوق» إلى «غرفة» الفتى أو الصياد الشرقي. وفي أحد مقاهي «البول ميش»، أقنع صيادنا طريدته الفييناوية بأن تحتسي قدحاً من الباستيس[٤] بدلاً من الحليب، لأن «الجاز» و«الحليب» لا يجتمعان. وما إن ذاقت ماشكا جرعة واحدة من الباستيس حتى صاحت:

ـ أوه.. هذا شراب قوي.

ـ لا تخافي، هذا طعمه... أما مفعوله فلا يزيد على مفعول النبيذ.

وعلى عهدنا به من الصراحة يسايرنا صيادنا بالقول: «ويعلم الله أني كنت كاذباً، فالباستيس كالعرق المثلث، مفعوله هائل إلا على الذين اعتادوه».

الكذب إذاً جائز في لعبة الصياد والطريدة؟ ليس جائزاً فحسب، بل ضروري أيضاً. فـ «الحرب خدعة»، وصيادنا يصفعنا بصراحته الصفيقة مرة أخرى: «وهل بين الرجال والنساء إلا الحرب منذ أن وجدت الخليقة؟».

---

٤ ـ شراب كحولي فرنسي مقطّر ذو درجة كحولية عالية.

والجاز، بعد الخمرة، جوّ قبل أن يكون موسيقى. وسيدني بشيت، أعظم عازف كلارنيت في عصره، يطلق صرخات آلته التي تتقطع لها «نياط القلب» و«يعتصر لها اعتصاراً»، في كهف من كهوف «الوجوديين» في حي سان جرمان حيث «يزدحم خليط لا مثيل له من النساء والرجال» ومن «الجنس الثالث»، وحيث يعبق المكان «برائحة البشر، رائحة لا يخطئها الأنف، إن تكن في المترو أو في السينما، مزيج من العرق والأنفاس والعطر والصابون، مشبع بالحيوانية الصرفة، تثير الأعصاب وترهف الإحساس».

وفي جو كهذا، وبعد كأسين من الويسكي (بدون ماء) علاوة على كأس الباستيس، وفي حمّى الموسيقى البدائية التي هي «مزيج من ضربات القلب وتراكض الدم في العروق وهزّة الأدغال في ربيع الخليقة»، لم يكن ثمة مناص من أن تقع «المعجزة» ويحدث «التحول»، فإذا بماشكا تتخلى مع مرّ الدقائق عن «جمودها الأول وتخشّبها المصطنع، وتطغى على خديها حمرة شفقية وتبرق عيناها بنور جديد. وظهرت في منبت شعرها قطرات دقيقة من العرق كأنها تاج من اللؤلؤ الناعم». وإذا بتلك التي وقفت حياتها على الموسيقى «كالجندي يقف حياته على الجندية» ترتد إلى «طبيعتها» الأصلية، الأولية/الأبدية: أنثى حارة الدماء، بها ظمأ «لأشياء وأشياء».

وهذا التحول أو بالأولى هذا الارتداد هو تحول وارتداد من الروح إلى المادة، وهو من ثم انحطاط.

صحيح أن ماشكا تتحدث عما حلّ بها بلغة تتوتر بشاعرية فذة، وبصورة براقة، أخاذة، لا يمكن للمرء إزاءها أن يحافظ على حياده: «كثيراً ما حدّثني أستاذي عن فعل الموسيقى في إطلاق الروح من عقالها الأرضي وتحريرها من قيود المادة. ولطالما أحسست بروحي ترتفع إلى آفاق عليا بسبب موتزارت وباخ وبيتهوفن وغيرهم من عظماء الموسيقى، إلا أن موسيقاهم كانت تسمو بي إلى أفلاك باردة قمرية النور لا حياة فيها ولا حرارة. أما هذه الموسيقى فإنها شمس محرقة ومعدن مصهور يسري في الدم ولهب يحرق الأعصاب. وإذا كانت هذه هي موسيقى الزنوج، فأنا إذن زنجية». نقول إن هذه اللغة وهذه الصور لا يجوز

أن تخدعنا عن الطبيعة الانحطاطية لذلك التحول أو الارتداد. فالروح، في عالم الرجال، وقف على الرجال. أما المرأة فمن مادة جبلت، وعن المادة لا يمكن ولا يجوز لها أن تسمو. وذلك هو أصلاً موضوع الرهان في الحرب الضروس التي تدور رحاها بين الرجال والنساء «منذ أن وجدت الخليقة»: الرجال متشبثون بمواقفهم المتفوقة، والنساء يجهدن ـ عبثاً ـ للنهوض عن أرضهن والارتقاء إلى سمائهم. وفي كل مرة، وكما في أسطورة سيزيف، تتوهم امرأة متفوقة أنها رقت مراقي الرجال وتحررت من ربقة المادة واقتحمت قلعة الروح الشاهقة المنيفة، يبرز لها كذلك رجل متفوق، وبضربة معلم حاذق متمكّن من فنه يردّها إلى واقعها وطبيعتها وحضيضها، باستعلاء ولكن بلا إهانة، بانتصار ولكن بلا إذلال، بحيث لا تجد بنت حواء حرجاً أو هواناً في أن تهتف وهي تتدحرج إلى «قعر الوادي»: «إذا كانت هذه موسيقى الزنوج، فأنا إذن زنجية».

هذا على الأقل في ساعة السكرة ودوار السقوط، وفي «غرفة» الفتى الشرقي التي ولجتها «فيما يشبه الحلم» في نهاية ليلة الجاز تلك.

أما في ساعة الصحو فستعرف أي هزيمة منكرة ألمّت بها وأي مهانة. أو هذا، على الأقل أيضاً، ما يتوهّمه الفتى الشرقي الذي يعتقد، على وجه التحقيق لأنه شرقي، أن الفعل الجنسي هو أكبر انتصار له وأعظم هزيمة للمرأة.

إننا لا ندري ما الأسباب التي جعلت ماشكا تقطع علاقتها بفتاها الشرقي ولا تعود إلى رؤيته بعد تلك الليلة. ولكننا نعلم علم اليقين ما التفسير الذي قدّمه «ديكنا» الشرقي لتلك القطيعة. فانطلاقاً من إيمانه بأزلية الحرب الدائرة رحاها بين الرجال والنساء، ومن اعتقاده بأن قدر الرجل أن يكون صياداً ودور المرأة أن تكون طريدة، ومِن افتراضه بأنه أحرز على ماشكا نصراً مبيناً أو أنزل بها هزيمة ماحقة حينما تمكن بتقنيته البارعة من «سوقها» إلى غرفته وردّها من **روح** هائمة بالموسيقى إلى محض **مادة** مؤنثة، انطلاقاً من هذا كله يفترض أنها انقطعت عن رؤيته لأنها لا تريد أن تقرأ ثانية وثيقة هزيمتها في عيني «الفتى الشرقي الذي حسر القناع عن وجه عازفة الكمان الآتية من فيينا وأثبت لها أنها أنثى ـ كأية امرأة أخرى ـ فلم تغفر له ذلك».

إن قصة **بوق سان جرمان** تنتهي على مشهد الفتى الشرقي وهو يعرب عن تمنّيه لو كان عنده بوق كذاك الذي عند صديقه الأميركي الجنوبي بانشو. ومن المحقق أنه لو كان عنده بوق كبوقه لكان نفخ فيه بكل ما أوتي من قوة ليعلم القاصي والداني أن ماشكا قد ولجت ليلتئذ إلى غرفته. ولكنه إن كان لا يملك بوقاً، فهو يملك على كل حال قلماً، وبهذا القلم سيثبت أنه، كبانشو، ديك لا يستطيع إمساك نفسه، «كلما تعطف على دجاجة»، عن اعتلاء أقرب مزبلة ليصيح!

ويبقى على كل حال سؤال جوهري: لماذا لا يتصور فتانا الشرقي الفعل الجنسي إلا بتعابير الانتصار والهزيمة؟ ولماذا يفترض أن فعل الحب هذا يردّ المرأة إلى مجرد أنثى ولا يردّ الرجل إلى مجرد ذكر؟

إن الديك نفسه، على كل ما يعزى إليه من زهو وعجب بالذات، لا يمكن أن ينكر أنه ودجاجته ينتمي إلى فصيلة حيوانية واحدة. فعلامَ يستند فتانا الشرقي إذاً لينكر أنه ونساءه ينتمي إلى فصيلة إنسانية واحدة، وأن الفعل الذي يجمع بين الرجل والمرأة ليس فعل حرب وإنما فعل حب؟

ترى أليس فتانا الشرقي، كبطل موليير، مريضاً بالوهم؟ وهل من علاج له غير غسل الدماغ؟

رصيف العذراء السوداء
أو الغرب من منظور السائح الشرقي

في قصص عبد السلام العجيلي، البديعة جمالياً، تُختزل العلاقات بين الشرق والغرب أو بين الرجل الشرقي والمرأة الغربية إلى محض علاقات سياحية.

فالغرب أولاً، في قصص عبد السلام العجيلي، لا يعود يتمثل في الحاضرة المتروبولية، بل يتجاوز باريس ولندن إلى كل حاضرة يمكن أن يقصدها سائح شرقي: ستوكهولم في السويد (قصة «**سالي**»)[1]، وكادنابيا على بحيرة كومو في شمال إيطاليا (قصة «**الحب والنفس**»)[2]، وبيرن في سويسرا، وهلبرون وسالزبورغ - علاوة على باريس - في النمسا («**ثلاث رسائل أوروبية**»)[3]، وأثينا ومضيق كورنثيا في اليونان («**لقاء كل مساء**»)[4]، وهلسنكي وأولانكو في فنلندا («**الحب في قارورة**»)[5]، وصولاً حتى إلى ساوباولو في البرازيل («**فيغا**»)[6].

والمعالم السياحية في هذه الحواضر تقدم الإطار المكاني المباشر لقصص عبد السلام العجيلي. فهناك قبل كل شيء المقاهي: مقهى الريغن بيغ في استوكهولم، ومقهى صغير بلا اسم في بيرن، ومقاهي باريس التي لا يحصى لها عدّ: ابتداء من مقاهي سان جرمان الأدبية إلى مقاهي مونبارناس الفنية إلى المقاهي الصغيرة غير المشهورة سياحياً في الشوارع الجانبية. وهناك ثانياً الفنادق: فندقان صغيران

---

١ - من مجموعة **قناديل إشبيلية**.

٢ - من المجموعة التي تحمل العنوان نفسه.

٣ - من مجموعة **الخيل والنساء**.

٤ - من مجموعة **الخيل والنساء** كذلك.

٥ - من مجموعة **فارس مدينة القنطرة**.

٦ - من مجموعة **حكاية مجانين**.

بلا اسم في استوكهولم وأبسالا في السويد، وفندق صغير آخر في زقاق متفرع من شارع فوجيرار في باريس، وفندق كلاريدج في ساو باولو، وفندق ميرالغو في كادنابيا.

ومع أن المقاهي والفنادق، من حيث أنها أمكنة لقاء عابر وإقامة مؤقتة، خير مؤشّر في قصص عبد السلام العجيلي إلى طبيعة العلاقات العارضة والمحكومة بالصدفة الخالصة التي تقوم بين سيّاح في عالم سياحي، فإن «الثوابت» المكانية الأخرى في قصص مؤلف **رصيف العذراء السوداء** تضاهي المقاهي والفنادق قدرة على الإفصاح عن ارتجاجية تلك العلاقات: مهرجانات (مهرجان سانت أريك ماسان، وهو «موسم من مواسم ستوكهولم يقبل عليها فيه الزوار من كل حدب وصوب»)، متاحف (متحف اللوفر بباريس، فيلا كارلوتا بكادنابيا، الأكروبول بأثينا). بل كثيراً ما تدور أحداث القصة في أماكن متحركة: في قطار أبسالا في قصة **سالي**، على دراجة الفسبا في **الحب والنفس**، على متن السفينة اليونانية في **لقاء كل مساء**. وبديهي أن اهتزازية وسائل النقل تصلح لأن تكون مؤشراً إلى اهتزازية العلاقات الحضارية التي تقوم على متنها بين السائح الشرقي وبين المرأة الغربية التي كثيراً ما تكون هي بدورها سائحة. بل إن عبد السلام العجيلي، الذي يكاد أن يكون القاصّ الغرائبي الوحيد في أدبنا العربي المعاصر، كثيراً ما يعقد حبكة قصته بالذات حول موضوعات سياحية: تمثال كانوفا المعروف باسم «آمور وبسيشه» في فيلا كارلوتا في القصة التي تحمل كعنوان اسم ذلك التمثال (**الحب والنفس**)، حلية الفيغا الذهبية التي تقدمها محلات مشاهير الصاغة في البرازيل هدية إلى أغنياء السياح وأكابرهم كـ «تميمة تستجلب الحظ الحسن للمسافرين» (**فيغا**)، بريد الأحبّة العجيب الذي تنصّ تقاليده على أن يضع المسافرون على ظهور السفن العابرة لمضيق مسينا رسائلهم إلى أحبّائهم مع ورقة نقدية في «قوارير مختومة يلقونها في البحر»، فيلتقطها الصيادون في المضيق ويحتفظون بالورقة النقدية ويضعون بالمقابل الرسائل في البريد بعنوانها المرفقة به، بحيث لا يكون هناك مفرّ من أن تصل إلى أصحابها كما لو بـ «البريد المضمون» ولو متأخرة «شهراً أو سنة أو جيلاً» (**الحب في قارورة**).

وحتى عندما يتناول عبد السلام العجيلي بالمعالجة المباشرة الجرح الاستعماري، كما في قصة **ثلاث رسائل أوروبية**، فإنه يتناوله في إطار سياحي بحت على شكل رسائل متبادلة بين إدنا الألمانية وبين مروان، حبيبها العربي السابق. فإدنا تكتشف ذلك الجرح في باريس، وهي في طريقها إلى سالزبورغ لحضور مهرجان موتزارت، في شكل بصقة تلقتّها في وجهها من قبل شاب جزائري حسبها تنتمي إلى الأمة المتروبولية التي كانت تشنّ يومئذ حرباً استعمارية قذرة لإبقاء الجزائر فرنسية، ومروان يكتشفه في باريس أيضاً في ملهى الزودياك للتعري، حين قطع نمرةَ «الستريب تيز» التي كان يتفرّج عليها هديرُ تظاهرةٍ كانت تهتف في الخارج: الجزائر جزائرية!

إن قصص عبد السلام العجيلي الحضارية تكاد أن تكون مهرجاناً دائماً وصارخ الألوان والأضواء من العواصم والأسماء والغرائب والمعالم والآثار في كل صقيع من أصقاع أوروبا: مهرجان سانت أريك ماسان في استوكهولم، قرية أبسالا السويدية بجامعتها الشهيرة وقلعتها الجبارة «التي بناها ملوك سفيا» وساعة كاتدرائيتها الرائعة «التي ترجع إلى خمسة قرون مضت»، فيلا كارلوتا التي يقصدها السياح من أصقاع الأرض لمشاهدة تمثال كانوفا، اللوفر وثرواته الفنية التي لا ينتهي لها عدّ، الأكروبول، أعمدة البارتينون، مضيق كورنثيا، قرية مايرلنغ التي اشتهرت بمأساتها، مضيق مسينا، الشانزليزيه والفولي برجير وبيغال، مهرجان موتزارت، معرض مارك شاغال للزجاج الملون، برج إيفل، الحي اللاتيني، قصر هلبرون في سالزبورغ، ميناء هلسنكي ومحطتها المركزية التي صمم «هندستها الرائعة التي تقرن الرشاقة بالبساطة والضخامة» الفنان إيلييل سارينين، تماثيل واينو آلتونن، لوحات متحف الآتينوم العارية، تمثال ديانا في ساحة إيروتايا في عاصمة فنلندا، تمثال العدّاء الأولمبي نورمي بـ «عريه الفاضح» أمام ملعب الستاديون في هلسنكي، بريد الأحبة، جزيرة سان لويس، مرابع ساو باولو الليلية، وعدد لا يقع تحت حصر من المقاهي أو الحانات والملاهي. فلكأن قصص عبد السلام العجيلي دليل سياحي لأشهر المعالم السياحية وأجملها في أوروبا. ولكن المهرجان الأعظم والأسطع والأبهر في قصص العجيلي الحضارية هو مهرجان نسائها وأسماء

نسائها: مِن سالي أريكسن السويدية، إلى رينات فيلهابر الدانوبية، إلى ليليان الفرنسية، إلى أدنا الألمانية، إلى ماريا لينا الكوزموبوليتية، إلى ريناتا البرازيلية المولد، الألمانية الأصل. وهذا بالإضافة إلى «ماريان وجانين وسوزان وإرما ونيكول وسواهن كثيرات، في باريس وغير باريس»، وعلى الأخص منهن «فيرا وغرترود» من الصديقات وصديقات الأصدقاء من «النورديات الجميلات».

بيد أن هذه الثريّا المتألقة، المتوهجة، من الأسماء التي يضوع كل منها بنكهة قومية مميزة، لا تمثل علاقات إنسانية بقدر ما تمثل تذكارات كتلك التي يؤوب بها السائح من كل بلد طاف به وتوقّف عند معالمه وتملّى في بدائعه. بل إنها أقرب ما تكون، في اجتماعها وازدحامها وازدهاء ألوانها وتنوع إرناناتها، إلى تلك الأعلام الصغيرة، الجميلة، المتراصّة صفوفاً، التي يحرص السائح أن يرصّع بها مقدمة سيارته علامةً لا تخطئها العين على وفرة البلدان التي جال فيها وساح.

إن كل اسم في تلك اللائحة الطويلة الباهرة يقترن بعلاقة أو بشبه علاقة محكومة لا بالإطار السياحي فحسب، بل أيضاً وأساساً بما يمكن أن نسمّيه بالزمن السياحي. فغالباً ما تكون علاقة سهرة أو ليلة واحدة، على غرار علاقات عباس، بطل **رصيف العذراء السوداء**، الذي إذا أعوزته «صديقة باريسية» تصيَّد له «صديقةً عابرة: سائحة ألمانية من بافاريا أو طالبة من نروج يقضي معها سهرته أو ليلته». وبالفعل، إن الزمن السياحي للعلاقة لا يتجاوز الليلة الواحدة في أحضان ريناتا البرازيلية المولد، الألمانية الأصل، في قصة **فيغا**. وفي **لقاء كل مساء يدوم**، بين ذراعي ليليان الراقصة في فرقة «باليه آموري» الجوالة، ديمومةَ الرحلة على ظهر الباخرة من بيروت إلى مرسيليا. وفي **الحب والنفس**، تبدأ العلاقة في الطريق إلى قصر فيلا كارلوتا وتنتهي في قصر اللوفر، لتنتهي معها قصة رينات فيلهابر، الشقراء المنتمية إلى «أرستقراطية متفسخة»، التي «أحبّت أن تطلق نفسها على سجيّتها لأيام معدودات بين ذراعي «شاب أسمر المحيا» قبل أن «تدخل القفص الذهبي». ومع أن العلاقة بين إدنا ومروان في **ثلاث رسائل أوروبية** تبدو وكأنها أطول زمناً أو بالأحرى غير محددة زمناً، فإنها مقطّعة

تقطيعاً سياحياً، إذا جاز التعبير، بين برن وباريس وسالزبورغ في زيارات سياحية خاطفة إليها.

و«**الحب في قارورة**» لها دلالتها الخاصة من هذا المنظور. فمع أنها قصة حب بطلاها عربيان، هاني «الأعزب المزمن» و«الثري اللبق»، «الكثير الأسفار، الجميل الوجه، الأنيق المظهر»، و«امرأة أعمال» عربية، متحررة، لها جمال الفنلنديات وليس لها برودتهن الصقيعية، ولها من رجاحة العقل ما يثبت بطلان النظرية القائلة إن «جمال المرأة يتناسب عكسياً مع ذكائها»، فإن الإطار السياحي للقصة (فنلندا) وحبكتها الغرائبية (بريد الأحبة في مضيق مسينا) وزمنها السياحي (ليلة واحدة في فندق آولانكو ثم أربعة عشر عاماً بائساً بانتظار وصول الرسالة الملقاة إلى البحر في قارورة)، كل ذلك قد حتّم أن تكون **الحب في قارورة** قصة «لاعلاقة» أكثر منها قصة «علاقة».

وفي الواقع، إن النهايات جميعاً في قصص العجيلي الحضارية، التي لا تتجاوز «العلاقة» فيها أن تكون «حب ليلة»، «حب مغامرة»، هي نهايات سلبية. فالسائح الثري الكثير الأسفار في قصة **فيغا** يقفل راجعاً، بعد ليلته المشهودة مع ريناتا، إلى وطنه غير حامل معه من ذكريات تلك الليلة البرازيلية سوى تميمة الفيغا. ورينات الدانوبية، التي تلعب في قصة **الحب والنفس** دور بسيشه التي أضاءت المصباح فـ«خسرت بالنور حبّها الذي صانه الليل وترعرع في الظلام»، لا تريد من الأيام المعدودات التي قضتها إلى جانب «آمور» الأسمر المحيا على ضفاف بحيرة كومو إلا أن تكون لها مصدر دفء وحرارة يعوّضها عن برودة الحياة في القفص الذهبي الذي لن يكون شريكها فيه إلا صاحب لقب يختاره أهلها لها من طبقتهم. وماريا لينا في **رصيف العذراء السوداء** لا تلتقي بعباس لليلة واحدة إلا لتفترق عنه أبد الحياة، كطريقين متعاكستين لا تلتقيان إلا لمرة واحدة، ولا يكون لقاؤهما إلا حيثما تتقاطعان.

القصة الوحيدة التي تشذّ في نهايتها عن هذه المصائر السلبية هي قصة **سالي**. فسالي النوردية الشمالية «الحمراء الشعر»، «الوردية البشرة»، تنتهي بعد أعوام خمسة طويلة من الانتظار إلى أن تصير زوجة لابن البادية «الأسمر الوجه، الأسود

العينين». ولكن هذا «الشذوذ» بالذات بليغ في دلالته. فالفتى العربي لم يقبل بسالي زوجة له إلا لأنها رفضت «الاستسلام» له في أبسالا. فقد كان ازدحام الفنادق بالنزلاء قد اضطرهما ليلتئذ إلى النوم في غرفة واحدة. وقد منّى الفتى العربي نفسه في تلك الساعة بالأماني العراض: فسالي «الحمراء الشعر، الناهدة الصدر، النارية الشفتين... ستنضو عما قليل هذا الثوب الأزرق الذي يلف مفاتن قدّها ثم تلقي بنفسها، جسداً فاتناً وروحاً جميلة، بين ذراعيّ وعلى صدري». ولكن سالي كانت تعدّ له مفاجأة من نوع مغاير تماماً. فقد صارحته بحبها إياه، وذكّرته في الوقت نفسه بأنه من «أهل البادية» وبأن أهل البادية مشهورون في العالم وفي التاريخ بكرم أخلاقهم، ولهذا فإنها تنتظر منه، على الرغم من أنهما سيرقدان في غرفة واحدة، ألا يكذّب ثقتها فيه وإعجابها بأخلاق أهل البادية التي قدم من مضاربها. ومع أن الفتى العربي غصّ بريقه لحظتئذ و«تحوّلت كل الشهوة الثائرة» في دمه إلى «غيظ أكال»، لكنه لم ينسَ لها قط أنها أبت «الاستسلام» له، وكافأها على ذلك، ولو بعد تأخر خمسة أعوام، بما لم يكافئ به قط أبطال العجيلي الشقراوات اللائي «يستسلمن» لهم، أي بالزواج.

إن منطق الرجل الشرقي الذي يطل علينا من خلال النهاية السعيدة لقصة **سالي** تتردد أصداؤه في جميع قصص العجيلي الحضارية، وبدرجات متفاوتة من السفور والصراحة. فبطل **الحب والنفس** لم يعشق في رينات «الروح الذكية والذهن المتّقد والجسد الجميل» فحسب، بل شدّه إليها في المقام الأول أنها كانت «تُشعِره في جوّ، الرجل والمرأة فيه ندّان، بأنه سيد لها، تنطق بذلك نظراتها وتطامن روحها واستخذاء جسدها». أما **لقاء كل مساء**، فعلى الرغم من ظاهر مجانيتها كقصة سياحية خالصة وأخاذة، فإنها متمحورة في حبكتها بالذات حول فلسفة شرقية في الحب تعطي الرجولة والرجال بسخاء ما تضنّ به بشحّ على الأنوثة والنساء. فالحب، بأسمى معانيه وأدناها إلى الكمال، مفهوم رجال وفن رجال. أما النساء فكل دورهن في الحب أن ينزلن به من علياء مثاله إلى حضيض واقعه. ولهذا، فوصالهن لا تعقبه إلا «مرارة في الفم وخواء في الروح». يقول الراوية **الشرقي** لقصة **لقاء كل مساء**: «كل من يقول إن الرجل يركض

وراء الأنثى في المرأة يهرف بما لا يعرف. إنه يركض وراء نفسه، وراء تمام نفسه التي يشعر بأنها لم تكتمل. وهذا هو الحب. هل هناك امرأة تستطيع أن تتمّ نفس رجل؟ هنا المسألة». ويضيف بتحقير للنساء يرتفع إلى مستوى الفلسفة: «عرفت المحبوبات، ولم أعرف الحب... وأي جحيم هي الحياة إذا امتلأت بالحبيبات وأقفرت من الحب...».

إنها، كما نرى، مركزية ذات، بل نرجسية «رجالية» مرفوعة إلى درجة المطلق. فعلى الرغم من أن كل الأيديولوجيا المعادية للنساء على مرّ التاريخ لم يكن لها من همّ وهدف إلا أن تدخل في روع المرأة أن لا وظيفة لها في الحياة إلا الحب، فإن هذه الأيديولوجيا عينها تصل بعدائها للمرأة إلى الأوج حين تسحب بالشمال ما تظاهرت بأنها تجود عليها به بكل سخاء باليمين، وحين تنكر على النساء، حتى في مضمار الحب، سموّ التجريد لتدمغهن بدونية أبدية، دونية التجسيد.

في **ثلاث رسائل أوروبية**، يتبنى مروان لحسابه المثل الروسي القائل: «إذا حلّ المساء، فكل النساء سواء»، ويضيف إليه مستزيداً أن المرأة «حيوان جميل». بيد أنه لا يقول ذلك، وكما قد يخيّل إلينا للوهلة الأولى، في معرض هجاء النساء، بل في معرض هجاء الرجال الذين ذلّوا أنفسهم إلى مستوى «الركض وراء الأنثى في المرأة»، وتناسوا أن تمام الرجولة هو في الركض «وراء تمام أنفسهم».

بيد أن عباس، «الطالب العراقي المترف» في **رصيف العذراء السوداء**، يعود، على صعيد العداء للمرأة، إلى تبني أيديولوجيا أكثر تقليدية. فهو في طلبه لـ «متع الدنيا ولذّاتها» يضرب عرض الحائط بالتجريد الفلسفي وسموّه، ويضع فوق اللذات جميعاً لذة الكبرياء: «كبرياء رجل تملّك أنثى».

أما الراوية الشرقي لقصة **الحب في قارورة** فجعبته حافلة، إلى حد الابتذال، بكل أنواع الأسهم المسمومة التي ما ونى الرجال يسددونها منذ سحيق الأزمان إلى كل امرأة تزعم أنها تريد التحرر من شرط النساء الجاثم عليهن كالقدر. فهو لا يكتفي بأن يلوم صاحبه هاني الذي أمضى «ليلة بيضاء» في فندق آولانكو بالقول: «في اعتقادي أنك لم تعرف كيف تكذب عليها كما يجب أن يكذب

الرجل مع كل امرأة كي ينال منها ما يريد». بل يشنّ أيضاً حملة شعواء على كل من تدعي من النساء أن لها رأساً وعقلاً ودماغاً يفكر:

ـ إن عشق المرأة النابغة بليّة وقاك الله شرها.

ـ جمال المرأة متناسب عكسياً مع ذكائها.

ـ إن هنا بعض الأفكار، وهو كما قلت لك ما يسيء ظني بمراسلتك كصديقة أو حبيبة، وينزِل من جمالها في تقديري درجة... وإذا كانت هناك أفكار أخرى فإنه لا يسعني إلا أن أرثي لذوقك!

ـ إن كل السفسطات التي تسمّيها هي تفكيراً أو فلسفات لا تستطيع أن تحمي امرأة من رغبة رجل...إذا لحقها قد تهرب منه، وإذا هرب منها لحقته وكفّرت عن هروبها باستسلامها إليه مجرّدة من كبريائها تجرّدها من ثيابها!

لقد اكتفينا حتى الآن بتناول قصص العجيلي الحضارية ككل، كعالم متماثل، كبنية واحدة. أما إذا أردنا في الختام أن نتناول عينة مفردة للتحليل، فإن أكثر من باعث يحدو بنا إلى اختيار **رصيف العذراء السوداء**. فهي، أولاً، ذات مكانة أثيرة ـ على ما يبدو ـ لدى مؤلفها إذا اختار أن يطبعها على حدة[٧]. وهي، ثانياً، لها بُعد روايةٍ من دون أن تكفّ عن أن تكون قصة. والأهم من ذلك، ثالثاً، أنها، بخلاف سائر قصص العجيلي الحضارية، تتمرد على الإطار السياحي الصرف وتتحرر من العقدة الغرائبية الخالصة، وتبدو بالتالي أكثر قابلية للإدخال في المخطط الذي تنبني عليه دراستنا هذه.

إن بطل **رصيف العذراء السوداء**، عباس، طالب مقيم في باريس، وليس سائحاً... ولئن تميّز عن سائر الفتيان الشرقيين، الذين التقيناهم في **عصفور من الشرق** و**الحي اللاتيني** و**السنفونية الناقصة**، فبكونه غنياً ومترفاً و«تنقّل في الدراسة من الهندسة إلى طب الأسنان إلى الحقوق وفشل في كل منها». والواقع أن الحياة الصاخبة، اللاهية، المترفة، التي يعيشها في باريس من أكثر من أعوام ثلاثة، إن تكن حياة شباب، فليست حياة طلاب.

٧ ـ دار الطليعة، بيروت، أيار ١٩٦٠.

والمثير للاهتمام في تجربة عباس أنها تقدم نموذجاً للفتى الشرقي وهو في ما يمكن أن نسمّيه بالطور الثالث من حياة الاغتراب. فما هو كبطل **الحي اللاتيني** المكبوت الذي يطلب المرأة، أية امرأة، مطلق امرأة. ولا هو كبطل **السنفونية الناقصة** المفروج الذي ولج الطور الثاني، «طور الاختيار والتذوق». وإنما هو، لامتلاء جيبه ولتقادم الزمن عليه في الحاضرة الغربية، في طور ثالث، طور الشبع من المرأة، وربما إلى حد الملل؛ فهو لا يطلب المزيد من الطعام بقدر ما يتطلع إلى تنويعه وتتبيله بالبهارات الحارّة القمينة بأن تردّ إليه شهيته وبأن تجدّدها. ومن هذا المنظور، ما كانت ماريا لينا، التي تسرد **رصيف العذراء السوداء** قصة علاقته بها، إلا نوعاً جديداً ونادراً للغاية من البهارات كان له على شهيته ـ أو شهوته ـ مفعول السحر.

وما دمنا في معرض المقارنة، فلنشر إلى أن مخطط **رصيف العذراء السوداء** يكرر مخطط **السنفونية الناقصة**، ولكن بالمقلوب إن جاز التعبير. فماريا لينا في **رصيف العذراء السوداء**، نظير ماشكا في **السنفونية الناقصة**، ساهية عن «ماهيتها الحقة»، مشغولة عن «أنوثتها» بأمور الروح والدين، انشغال لدتها الفييناوية بأمور الموسيقى. ولكن بخلاف بطل «**السنفونية الناقصة**» الشرقي،لا يضع عباس الخطط للإيقاع بماريا لينا، لأنه تجاوز، كما تقدم القول، الطور الثاني، ودخل في طور الشبع والشعور بالاكتظاظ. ولهذا بدلاً من أن يحاول أن يهدي ماريا لينا إلى طريقه، طريق الجسد والملاذّ الجسدية، فإنه سيقبل طائعاً مختاراً أن يمضي في طريق ماريا لينا، لا ليكتشف الروح والملاذّ الروحية، بل لتكون هذه الأخيرة بمثابة توابل جديدة للطبق اليومي الذي عافته نفسه أو كادت.

«ماذا كان يجمع بين عباس وماريا لينا؟... هو الطالب العراقي المترف» المتنقّل من كلية إلى أخرى ومن «أحضان فتاة إلى أحضان أخرى في مقاهي الحي اللاتيني ومرابعه»، وهي «السويدية الواسعة المعرفة بثقافات العالم ومشاكل الإنسانية، والمتدينة المتعلقة تعلقاً غريباً بطقوس مذهبها الكاثوليكي الجديد (فقد كانت بروتستانتية ثم تديّنت بالكاثوليكية عن قناعة وإيمان)»؟ أجل، ماذا كان يجمع بين عباس وماريا لينا؟ تنافرهما، تناقضهما، تضادهما.

والحال أنه ليس كالضد انجذاباً إلى الضد، وليس كالنقيض توقاً إلى الدوران في فلك النقيض:

«كان كل منهما يعيش في جو وبعقلية وطباع تختلف عن جو الآخر وعقليته وطباعه. فبقدر ما كانت حياة ماريا لينا حياة روحية عقلية أو فنية سامية، كانت حياة عباس لاهية صاخبة في صحبة فتيات الحي اللاتيني المتحللات من كل قيد وشبابه اللامبالين».

والعجيب في أمر عباس أنه، خلافاً للأفكار الجاهزة المتواضع عليها وخلافاً لجميع الفتيان الشرقيين الذين تعرّفنا إليهم حتى الآن، يتبنى المادية كتراث شرقي ويفك ارتباطه بالروحية بوصفها تراثاً غربياً:

«كان يقول لها إنها هي تتعلق بالروح لأن الروح شيء غامض وهي بطبعها كنوردية قادمة من بلاد الغيوم والضباب والأنواء تحب الغموض وتتعلق به.. أما هو فهو قادم من بلاد الشمس التي تبعثر الغيوم وتبخّر الضباب كاشفة عن لب الحقيقة، والحقيقة هي المادة وهي الجسد».

ومن الممكن بالطبع تفسير هذا الانقلاب في الموقف من الروح والمادة بأن عباس، شأن معظم أبطال العجيلي، وبخلاف غيره من أبطال الروايات والقصص الحضارية العربية، ليس ابن مدينة ولا حتى ابن ريف، وإنما ابن صحراء. ومعروف منذ العصر الجاهلي أن النزعة المادية والصحراء صنوان لا يفترقان، وأنه حتى عندما تنتج الصحراء ديناً فإنه يكون أقرب الأديان إلى الفطرة وإلى المادية الفطرية. وفي الواقع، إن البدوي يبدو أقل من الحضري (المدني والريفي معاً) حاجة إلى العزاء الروحي، لا لأن الحياة في الصحراء هي بمثابة محايثة مباشرة للوجود فحسب، بل أيضاً لأن العلاقات البدوية تندرج، كعلاقات إنتاج، في الطور المشاعي، والمشاعية، كما هو معروف، أقل مراحل الحضارة حاجة إلى الأيديولوجيا، وبالتالي إلى البرقع الروحي.

ومع أن هذه النقطة كانت تستأهل في حد ذاتها أن نوليها المزيد من الاهتمام وأن نتوسع فيها أكثر من ذلك، ولو استطراداً، إلا أن صورة بلاد الشمس وبلاد الغيوم تردّنا من جديد إلى ما كنا فيه من حديث عن الانجذاب المتبادل بين

الأضداد. و«الحق أن عباس، منذ عرف ماريا لينا، أخذ يستمرئ في صحبتها ما لم يكن يظن أنه يستمرئه وهو في باريس وفي هذه السن وفي هذا التعلّق منه بمتع الدنيا ولذاتها».

لقد كنا تحدثنا عن «مفعول التوابل»، وهي ذي عينة منه: «كان يترك كل حياة الشباب الصاخبة وراءه ليقضي الساعة والساعتين في الاستماع إلى حديث ماريا لينا عن آخر خطاب للمونسينيور غرليه في مدينة ليون عن انعدام الروح المسيحية في معاملة أصحاب المصانع للعمال المسلمين أو عن المشاكل الاجتماعية التي خلفتها الحرب الإسبانية الأهلية في مقاطعة كاتالونيا... وبقدر ما يكون مستغرقاً في الاستماع إلى ماريا لينا وفي التمتع بجو الفكر والروح الذي يعيش فيه حين يكون معها، كان يرجع إلى حلقات أصحابه في الحي اللاتيني متعطشاً إلى ارتياد بؤر الشهوات الجامحة فيها واللذات الفائرة. وجانين، صديقة عباس، كانت تعرف عنه هذا جيداً. فحين تراه هائج الرغبات متفجر الأعصاب يقسو عليها بشفتيه وبيديه وجسده، كانت تمسك وجهه بكفيها وتتطلع في عينيه بخبث وهي تقول: أراهن على أن صاحبتك الصوفية قد ألقت عليك بعد ظهر اليوم محاضرة سامية.. عظة من عظات القديس توما الأكويني أو فصلاً من حياة القديسة تيريزا الأفيلاوية!».

ولكن لئن يكن عباس قد حمل في البداية على محمل الدعابة أحاديث ماريا لينا عن السعادة الروحية ومطالبتها إياه بأن يسير «معها بروحه بعض سيره مع صاحباته بجسده»، فإنه في الحق «كان يصغي إليها أكثر فأكثر يوماً بعد يوم» إلى درجة تطورت معها مجالسه وإياها إلى زيارات، بل إلى حجّات إلى «عوالم لم يضع فيها عباس قدمه منذ وطئت قدمه باريس»، وعلى الأخص الكنائس منها: «كنائس باريس الكثيرة ولا سيما الصغيرة منها والغريبة».

برفقتها زار كنيسة عربية صغيرة «في قلب باريس» وراء البانتيون، «يُقرأ فيها القداس بلغة عربية وإن كانت كلماتها مكتوبة في كتب الصلاة بالأحرف اللاتينية». وبصحبتها زار كنيسة البندكتيين في باسي، «الحي الأرستقراطي في الضفة اليمنى من باريس»، واستمع فيها إلى «تراتيل شجيّة على موسيقى عذبة

تنقّي النفس من أدرانها»، وخرج منها «بمتعة روحية ما كان أبعدها عنه في باريس وفي طراز الحياة التي يحياها». وقد ذكّرته تراتيل الرهبان، وهم مصطفّون حول المذابح ببرانسهم البيض الناصعة، بـ «أدعية حزب الموت وأوراده في حلقة من حلقات المريدين النقشبنديين، كان في صغره يرافق والده إليها بعد عشاء كل يوم اثنين في المسجد الصغير في حارة أهله في بغداد».. وقد كان في كل ما سمعه وتأثّر به صادقاً إلى حد «اغرورقت معه عيناه بالدمع».

وذلك هو الفارق الجوهري بين كل من **رصيف العذراء السوداء والسنفونية الناقصة**: فلئن يكن مخططهما واحداً، فإن إجراءات التنفيذ متباينة، بل متعاكسة. فالفتى الشرقي في قصة صباح محيي الدين «يساير» ـ على حد تعبيره بالذات ـ ماشكا ويجاري «ولعها» الموسيقي ويحجّ معها إلى «معالم باريس الموسيقية» في عملية تمويه تقَنية بارعة للفخ الذي كان في سبيله إلى نصبه لها. أما عباس في قصة عبد السلام العجيلي فصادق النية، لا يتصرف وفق تخطيط مسبق، ولا يصدر في طوافه مع ماريا لينا بمعالم باريس الروحية عن موقف تقني صرف. وبكلمة واحدة، إنه ليس صياداً، وما كان ليتصور قط أن ماريا لينا يمكن أن تتحول ذات يوم إلى طريدة.

وإذا ما حدث، مع ذلك، هذا التحول، أو هذا الامّساخ، فإنما من قبيل المصادفة وحدها، أو بالأحرى **كأنما** من قبيل المصادفة وحدها.

وتلك هي مفاجأة عبد السلام العجيلي «الشرقية» لنا. مفاجأة لا على صعيد أبطال القصة، بل على صعيد تصميمها بالذات.

فماريا لينا، التي قامت بدور الدليل لعباس إلى معالم باريس الروحية[8]، تطالبه بعد زيارة كنيسة الرهبان البندكتيين بأن يردّ إليها بعض جميلها وأن يقابلها «بالمثل مرة واحدة على الأقل»، فيكون دليلها إلى «سهرة في جو شرقي».

ونظير «ليلة الجاز» المشهودة في قصة «**السنفونية الناقصة**»، لن تكون السهرة

---

٨ ـ دور «الدليل» هذا مظهر آخر من مظاهر التوازي بين السنفونية الناقصة و رصيف العذراء السوداء. ولكنه هنا أيضاً دور معكوس. ففي القصة الأولى يقوم به الصياد، وفي الثانية تقوم به الطريدة، وإن عن غير وعي.

الموعودة في أحد ملاهي باريس للرقص الشرقي إلا عامل التفاعل الفجائي الذي سيردّ ماريا لينا، بمعجزة كيميائية، إلى هويتها الحقيقية وشخصيتها الأصلية: **أنثى من الأزل وإلى الأبد**. فما فعلته كلارنيت سيدني بشيت المحمومة كالغريزة، ستعيد فعله شهوانية حركات الراقصة التي «ظلت خلال نصف ساعة تلاعب، على أنغام موسيقى بدأت ميلودرامية شجيّة ثم انتهت عصبية هائجة، تلاعب كل عضلة من عضلات جذعها وأطرافها، مندفعة بها شيئاً وراء شيء حتى انتهت بها إلى اختلاجات متساوقة ثم إلى تشنجات متقطعة، وهي ملقاة على ظهرها ثائرة الشعر، منفرجة الشفتين، مجهدة الملامح».

وبغضّ النظر عن النيات، كذبها أو صدقها، وبغضّ النظر عن سبق العمد أو عدمه، وبغضّ النظر أخيراً عن الدعابة أو الرصانة في النبرة، فإن ما يستوقف الانتباه أن كلاً من ماشكا وماريا لينا، على الرغم من تصوف الأولى الموسيقي وتصوف الثانية الروحي، تقعان في التجربة عند أول تماسّ لهما بعالم المادة والجسد. فكأن تساميهما، على طول أمده وعلى عنادهما فيه وإصرارهما عليه، إن هو إلا قشرة رقيقة، واهنة واهية، تتصدع من أول احتكاك وتتفجر عند أول صدمة. أو كأن الأنوثة في المرأة كالبركان الفائر أبداً، فما إن يجد شقاً في القشرة حتى يندفع منها بكل ثورانه الملجوم وحممه المكبوتة.

أهي الأنوثة فعلاً؟ أم هي الأنوثة كما يتصورها عقل الرجال، وعلى الأخص العقل الشرقي للرجال؟

لقد وجدنا الجواب عن هذا السؤال لدى الديك الشرقي في **السنفونية الناقصة** حين تباهى بأن انقطاع ماشكا عنه بعد «ليلة الجاز» كان لأنه «حسر القناع عن وجه عازفة الكمان الآتية من فيينا وأثبت لها أنها أنثى كأية امرأة أخرى». والحال أن عباس في **رصيف العذراء السوداء** يتبنى المنطق عينه. فماريا لينا، التي تصوِّرها لنا القصة على أنها لم تتمالك نفسها عن مرافقته إلى «غرفته» في الفندق بعد السهرة في الملهى الشرقي، تنقطع عنه وتختفي هي الأخرى من حياته، صنيع ماشكا في قصة صباح محيي الدين. ومع أن عباس لا يحب أن يؤدي دور الديك، لا بالصياح فوق المزبلة ولا بالنفخ في البوق ـ فثقته برجولته لا

تحتاج إلى أي إشهار أو شهادة ـ فإنه لا يجد غير لغة الديكة ومنطق الديكة سبيلاً إلى تعليل سلوك ماريا لينا وانقطاعها عنه:

«كان يدرك أن أسى ماريا كان أعمق من هذا...ربما كان مصدر ذلك الأسى إصابتها في كبريائها كامرأة أكثر من إصابتها بسلوكها كمتديّنة. فقد كان هو الحمَل الضال وكانت، كامرأة أكثر منه دراية وأعمق ثقافة وأشدّ إيماناً، تحاول أن تهديه وتطرد من نفسه الشيطان الذي كان ينفث ناره في عروقه... فماذا كانت النتيجة؟!... تمنى عباس لو أنه استطاع لقاءها مرة واحدة، إذن لما حاول أبداً أن يلقاها بكبرياء رجل تملّك أنثى، ولا بكبرياء ضال سفّه مقدسات مؤمن في مناظرة مشهودة».

الحرب إذاً مستمرة. الحرب عينها التي تدور رحاها «بين الرجال والنساء منذ أن وجدت الخليقة». ولكن الحرب هذه المرة ليست خدعة، بل مواجهة. فكذلك يقضي شرف الرجولة. وذلك هو الفارق بين بطل صباح محيي الدين وبين بطل العجيلي. فبطل الأول، الذي لا يزال في الطور الثاني، لا يجد غضاضة في أن يركب إلى «العدو» مركب الغش والحيلة والخداع. أما بطل الثاني فإن وجوده في الطور الثالث يسمح له بترف الشهامة. إنه صادق في حربه، واطمئنانه إلى النتيجة لا يزيده إلا إصراراً على الصدق. ثم إنه ابن صحراء وليس ابن مدينة، وحرب الصحراء شرف وفروسية، أو هكذا تقضي على الأقل التقاليد أو الأساطير. وهذا بالتحديد ما يجعل نهاية **رصيف العذراء السوداء** تختلف عن نهاية **السنفونية الناقصة**. فهذه الأخيرة تُختتم على الفتى الشرقي وهو يصيح صيحته الديكية المظفرة. أما عباس فإنه، بعد أن يطلق تلك الصيحة بينه وبين نفسه، يكتشف أنه وقع في حب تلك التي انتصر عليها. صحيح أن اكتشافه يأتي بعد فوات الأوان وبعد رحيل ماريا لينا، ولكنه يحمل على كل حال نوعاً من التعويض والعزاء، لا لماريا لينا بصفة شخصية، وإنما لكل أنثى خُذلت وهُزمت في شخصها. وهذا أمر تقضي به أيضاً أخلاق الصحراء: فـ «العدوّ» له كرامته التي ينبغي أن تصان، في نزاله كما بعد الانتصار عليه. وهذه سمة مشتركة، على كل حال، بين عباس وبين سائر أبطال العجيلي من الرجال المنتمين بوجه العموم

إلى أرستقراطية البادية: إنهم لا يملكون إلا أن ينتصروا على «العدو»، لكنهم لا يذلونه أبداً، وقد تصل بهم لباقتهم إلى حد يتلبسون معه سيماء من انهزم في اللحظة عينها التي يسجلون فيها نصراً مبيناً. و«هزيمتهم» المتكلّفة هذه غالباً ما تأخذ شكل اكتشاف أو إقرار بالوقوع في شراك الحب ـ بالطبع بعد فوات الأوان. وهذا يضفي على قصص العجيلي ميزة لا تملكها في الأغلب قصص غيره من الرجال: فالقارئة لها قد لا تشعر بأنها مهانة. **وهذه ميزة ليست بالهيّنة في أدب يكتبه رجال لرجال عن انتصارات رجال.**

موسم الهجرة إلى الشمال
أو الجغرافية التي قلبت معادلة التاريخ

الشرق في رائعة الطيب صالح الروائية جنوب، والغرب شمال. وهذه واقعة تكفي بحد ذاتها للدلالة على مدى ارتجاجية مفهوم الشرق والغرب وعدم مطابقته للواقع، حتى من وجهة النظر الجغرافية الصرف. فالغرب غرب والشرق شرق ما دامت أفريقيا مسقطة من الحساب. أما في اللحظة التي أمكن فيها لصوت من السودان، ومن قلب القارة السوداء، أن يفرض نفسه على أدب «الشرق العربي»، فقد أصاب المفاهيم الثابتة، الراسخة منذ أجيال وأجيال، اضطراب تتوجب معه مراجعتها وإعادة النظر فيها.

في وسعنا إذاً من الآن، وقبل المباشرة بأي تحليل، أن نترجم إلى «لغتنا» عنوان رواية الطيب صالح، فنقول: **موسم الهجرة إلى الغرب**:

«النهر، النهر الذي لولاه لم تكن بداية ولا نهاية، يجري نحو الشمال، لا يلوي على شيء، قد يعترضه جبل فيتجه شرقاً، وقد تصادفه وهدة من الأرض فيتجه غرباً، ولكنه إن عاجلاً أو آجلاً يستقر في مسيره الحتمي ناحية البحر في الشمال».

ومن الآن أيضاً نستطيع أن نقول إن هذه الجملة هي كلمة السر وجواز مرورنا إلى معابر الأسوار، وحتى إلى السراديب والدهاليز، في تلك القلعة من الرموز التي هي **موسم الهجرة إلى الشمال**.

إن النهر هو بالبداهة النيل، إله القارة الأفريقية القديم. لولاه لا يمكن تصور الحياة بالذات، ولا التاريخ. ومسيرته من قلب القارة السوداء جنوباً إلى البحر الأبيض المتوسط شمالاً، وإن تعرّج شرقاً أو غرباً، حتمية، جبرية، لأنها جزء من نظام الكون ومن نواميس الطبيعة التي قد يكون للقدر نفسه رادّ له وهي ليس لها من رادّ.

لكن الوجود الكثيف، الطاغي، الكلي الحضور للنيل في **موسم الهجرة إلى الشمال**، لا يمنع أن يكون النهر أيضاً رمزاً لنهر مجازي، هو نهر الهجرة إلى الشمال، أي بلغتنا إلى الغرب. فلولا هذا النهر «لم تكن بداية ولا نهاية» للقصة ولبطل القصة، مصطفى سعيد، الذي كان «أول سوداني يرسَل في بعثة إلى الخارج» و«أول سوداني تزوج إنكليزية»، بل «أول سوداني تزوج أوروبية إطلاقاً».

إن **موسم الهجرة إلى الشمال** هي قصة هذا النهر، قصة هذا التيار الجارف الذي يحمل، منذ هلّ القرون العشرون، أفواجاً تلو أفواج من بشر الجنوب إلى بلاد الشمال في رحلة جبرية، محكومة بقوانين حديدية كنواميس الطبيعة، لأن الشمال، منذ هلّ العصر الحديث، لم يعد جهة كغيره من الجهات الأربع، بل أمسى المصبّ للأنهر جميعاً ونقطة المركز لدوائر العالم قاطبة. إنه شمال الثورة الصناعية، والعقلانية، وجبروت الدماغ الإنساني الذي ما عاد يعترف بحدود تحدُّه. إنه شمال الثورة السياسية والفلسفة الجذرية والنزعة الإنسانية الذي جعل من الإنسان، لأول مرة في التاريخ منذ أن وجد الإنسان، مركز الكون. وهو شمال الثورة الكوبرنيكية وتطويع الطبيعة والفتوحات العلمية وصولاً إلى غزو الفضاء. وهو أيضاً شمال الفتوحات الكولونيالية والاستعمار والإمبريالية، شمال الرأسمالية الغربية (الأوروبية + الأميركية الشمالية) التي وحّدت العالم، لأول مرة في التاريخ أيضاً منذ أن وجد العالم، وإن وحدته على أساس من قسمة ثنائية إلى مستعمرات ومتروبولات، إلى أطراف ومراكز، إلى تشكيلات متخلفة ومجتمعات متقدمة. **ولئن يكن المسير باتجاه الشمال قد أضحى حتمياً حتمية نواميس الطبيعة، فلأن الشمال لم يعد موطناً لحضارة، بل غدا موطن الحضارة**. قبله كانت **حضارات**، وابتداء منه لم يعد ممكناً الكلام إلا عن **الحضارة**. وباختصار، صار من المحتم أن يندفع الجنوب باتجاه الشمال، منذ غدت حضارة الشمال حضارة العالم.

يهتف مصطفى سعيد: «أنا جنوب يحنّ إلى الشمال». والرمزية المتضمّنة في هذا الهتاف لا تدع مجالاً للشك في أن شخصية مصطفى سعيد شخصية حضارية. فحنينه حنين إلى الحضارة، لكن هذا الحنين فيه من الحقد بقدر ما فيه من الحب، وتلك هي بالضبط مأساة مصطفى سعيد.

ولأن شخصية مصطفى سعيد حضارية، فإنها لن «تحتل مكانها الصحيح كشيء له معنى» إلا إذا وضعت في مكانها الصحيح من تاريخ البلد الذي إليه تنتمي. لقد ولد مصطفى سعيد، على سبيل المثال، في الخرطوم في ١٦ آب ١٨٩٨. وهذا التاريخ لا معنى له، ككل تاريخ آخر، في المطلق. لكنه في سياق تاريخ السودان تاريخ خطير الدلالة: فقد ولد مصطفى سعيد في اليوم الذي بدأت فيه القوات الإنكليزية، بقيادة كتشنر، اجتياحها لدولة السودان.

ولأن شخصية مصطفى سعيد مركَّبة من الحقد والحب، فإنها شديدة التعقيد. ولأنها شديدة التعقيد، فقد تبدو متناقضة إذا نُظر إليها بعين واحدة. وذلك هو السر في أن بعضهم يرى فيه ثائراً على الاستعمار ومقارعاً له، بينما يرى فيه بعضهم الآخر عميلاً للإنكليز وجاسوساً لهم. ولهذا بالتحديد أراد مصطفى سعيد أن يكتب بنفسه سيرته، حتى تفهمه الأجيال من بعده فلا تظلمه. ومع أنه لم يكتب من قصة حياته سوى الإهداء، فإن هذا الإهداء يغني عن كل صفحات الكراسة التي بقيت فارغة ناصعة البياض؛ فقد جاء فيه: «إلى الذين يرون بعين واحدة ويتكلمون بلسان واحد ويرون الأشياء إما سوداء أو بيضاء، إما شرقية أو غربية».

مدخل ثالث وأخير إلى شخصية مصطفى سعيد «الملتوية»: الطريقة «الملتوية» التي يعبّر بها عن نفسه. فقبل مصطفى سعيد، قبل عام ١٨٩٨، قبل الجرح الاستعماري، كان من الممكن أن يعيش الإنسان «ببساطة» وأن يموت «ببساطة». مثله مثل «الشجرة»، مثله مثل «الجدّ». لكن فاتح السودان، اللورد كتشنر، عكس المعادلات وخلط الأوراق جميعاً: «حين جيء لكتشنر بمحمود ود أحمد وهو يرسف في الأغلال بعد أن هزمه في موقعة أتبرا[1]، قال له: «لماذا جئت بلدي تخرّب وتنهب؟». الدخيل هو الذي قال ذلك لصاحب الأرض، وصاحب

---

١ ـ أتبرا وتعرف أيضاً باسم عطبرة: مدينة تقع في ولاية نهر النيل في السودان عند ملتقى نهري عطبر والنيل، وفيها دارت المعركة التاريخية بين قوات المهدي بقيادة الأمير محمود ود أحمد والقوات البريطانية بقيادة اللورد كتشنر عام ١٨٩٨ والتي انتهت بهزيمة السودانيين وأسر الأمير ود أحمد. وعلى إثر مدّ الإنكليز لسكّة الحديد فيها تحولت أتبرا إلى قاعدة تاريخية للحركة العمالية السودانية.

الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئاً». ومصطفى سعيد قد تعلّم الدرس. فهو «المستعمَر، لكنه هو أيضاً «الدخيل». ومن هنا كان قَسَمه: «إلى أن يرث المستضعفون الأرض، وتُسرَّح الجيوش، ويرعى الحمل آمناً بجوار الذئب، ويلعب الصبي بكرة الماء مع التمساح في النهر، إلى أن يأتي زمان السعادة والحب هذا، سأظل أنا أعبّر عن نفسي بهذه الطريقة الملتوية».

رأى مصطفى سعيد النور، إذاً، مع الفتح الاستعماري للسودان. ولما كان هذا الفتح يمثّل أكبر انقطاع في تاريخ السودان، كما في تاريخ الجنوب أو الشرق بأسره، فقد حملت ولادة مصطفى سعيد ميسم ذلك الانقطاع. فقد ولد من غير أب. «مات أبي قبل أن أولد ببضعة أشهر»، وكان وحيداً: «لم يكن لي أخوة». وحتى أمه لم تكن أماً: «كانت كأنها شخص غريب جمعتني به الظروف صدفة في الطريق». هي إذاً لم تحمل به، أو كأنها لم تحمل به. لم يكن استمرارها، ولم تكن امتداده: «لعلني كنت مخلوقاً غريباً، أو لعل أمي كانت غريبة».

ولأن مصطفى سعيد كان بلا تاريخ، فقد كان أيضاً بلا انتماء. كان «حراً»، لكن تلك الحرية التي كانت معلّقة في الخلاء الكوني حيث لا ارتباط ولا جاذبية: «كنت أحسّ إحساساً دافئاً بأنني حرّ، بأنه ليس ثمة مخلوق، أب أو أم، يربطني كالوتد إلى بقعة معيّنة ومحيط معيّن. كنت مثل شيء مكوّر من المطاط، تلقيه في الماء فلا يبتلّ، ترميه على الأرض فيقفز».

ولئن وجد مصطفى سعيد في تلك النقطة من التاريخ التي انقطع فيها استمراره، وتمزّقت عندها الارتباطات كافة، حتى تلك التي تشدّ منها الابن إلى أبيه والولد إلى أمه، فهذا لا يعني أن مصطفى سعيد كان بلا كينونة؛ كل ما هنالك أنها كانت كينونة مغايرة: «إنني منذ صغري كنت أحسّ بأنني مختلف، أقصد أنني لست كبقية الأطفال في سني، لا أتأثر بشيء، لا أبكي إذا ضربت، لا أفرح إذا أثنى عليّ المدرّس في الفصل، لا أتألم لما يتألم به الباقون».

بيد أن الاستعمار لم يكن فتحاً وغزواً فحسب، بل كان أيضاً رضّة حضارية. معه جاء جنود الاحتلال، ولكن معه أيضاً جاءت المدارس. صحيح أنهم «أنشأوا المدارس ليعلّموننا كيف نقول نعم بلغتهم»، لكن من تعلّم أن يقول نعم «فليس

يسع أحداً أن يمنعه من أن يتعلم أيضاً كيف يقول لا». ومصطفى سعيد هو المحصلة الميلودرامية لتلك الحفلة التنكرية التاريخية الكبرى. إنه «العمامة» التي حسبت نفسها «برنيطة»، مثلما أنه «البرنيطة» التي حسبت نفسها «عمامة». إنه خريج مدرسة الاستعمار، حيث اللغة رطانة، وحيث الرطانة لغة. أدخلوه إليها ليعلّموه كيف يقول «نعم» بلغتهم، فاغتنم الفرصة وتعلم أيضاً أن يقول «لا». ولكن مأساته ومهزلته، حدود خيانته ووطنيته معاً، أنه عندما نطق بـ «لا» تلك نطق بها بلغتهم أيضاً.

إن مدرسة الاستعمار هي كذلك مدرسة حضارة الاستعمار. وقد قام الدليل على التفوق الماحق لتلك الحضارة في العام نفسه الذي رأى فيه مصطفى سعيد النور، وبالتحديد بعد أيام معدودات من ولادته. ففي ٢ أيلول ١٨٩٨ دارت عند تخوم عاصمة الدولة المهدية، أم درمان، معركة شاملة بين القوات الغازية الإنكليزية وبين رجال المهدي. وقد استخدم كتشنر في تلك المعركة سلاحاً جديداً هو الرشاشات. فكان أن سقط من المهديين، المسلحين بالسهام والخناجر والبنادق القديمة، عشرون ألفاً ونيف، ودحروا دحراً ماحقاً، على الرغم من كل ما أبدوه من شجاعة وبسالة وعدم هيبة أمام الموت. ومصطفى سعيد لم تستحوذ عليه الرغبة الجارفة في دخول تلك المدرسة إلا أملاً في معرفة كلمة السر التي تستطيع، كـ «يا سمسم» علي بابا، أن تفتح مغارة الحضارة الموصدة. ولقد أثبت مصطفى سعيد على مقاعد تلك المدرسة أنه آية في الذكاء:

«انصرفت بكل طاقاتي لتلك الحياة الجديدة. وسرعان ما اكتشفت في عقلي مقدرة عجيبة على الحفظ والاستيعاب والفهم. أقرأ الكتاب فيرسخ جملةً في ذهني. ما ألبث أن أركّز عقلي في مشكلة الحساب حتى تفتح مغاليقها، تذوب بين يديّ كأنها قطعة ملح وضعتها في الماء. تعلمت الكتابة في أسبوعين، وانطلقت بعد ذلك لا ألوي على شيء. عقلي كأنه مدية حادة، تقطع في برود وفعالية. لم أبالِ بدهشة المعلمين وإعجاب رفقائي أو حسدهم. كان المعلمون ينظرون إليّ كأنني معجزة، وبدأ التلاميذ يطلبون ودّي، لكنني كنت مشغولاً

بهذه الآلة العجيبة التي أتيحت لي. وكنت بارداً كحقل جليد، لا يوجد في العالم شيء يهزّني.

«طويت المرحلة الأولى في عامين، وفي المدرسة الوسطى اكتشفت ألغازاً أخرى. منها اللغة الإنكليزية، فمضى عقلي يعضّ ويقطع، كأسنان محراث. الكلمات والجمل تتراءى لي كأنها معادلات رياضية، والجبر والهندسة كأنها أبيات شعر. العالم الواسع أراه في دروس الجغرافيا والهندسة كأنه رقعة شطرنج. كانت المرحلة الوسطى أقصى غاية يصل إليها المرء تلك الأيام. وبعد ثلاثة أعوام قال لي ناظر المدرسة، وكان إنكليزياً: «هذه البلد لا تتسع لذهنك، فسافر. اذهب إلى مصر أو لبنان أو إنكلترا. ليس عندنا شيء نعطيك إياه بعد الآن».

هل كان مصطفى سعيد ذكياً حقاً؟ الحق أن مخايل الذكاء لا تعوزه، ولكن الحق أيضاً أنه مهما أوتي الفرد من ذكاء، فليس بمستطيع أن يتعلّم «الكتابة في أسبوعين». فهل كان مصطفى سعيد إذاً معجزة؟ الحق أيضاً أن رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** لا تريد أن تحدثنا عن «معجزات»، وإنما عن **نماذج**. وقصة الحياة التي ترويها لنا ليست قصة مصطفى سعيد كفرد، وإنما قصته كرمز، قصته من حيث أنه رأى النور مع الفتح الاستعماري، ومن حيث أنه كان «أول سوداني يرسَل في بعثة إلى الخارج» و«أول سوداني تزوّج إنكليزية، بل أول سوداني تزوّج أوروبية إطلاقاً». وما نريد أن نقوله هو أن ذكاء مصطفى سعيد المعجز لا يمكن أن يفسَّر إلا إذا تذكّرنا ما قلناه في البداية من أن مصطفى سعيد شخصية رمزية، شخصية مركّبة كقطع الأحجية، وبكلمة واحدة، شخصية حضارية. وبوصفه شخصية حضارية، لا يعود تعلمه الكتابة في أسبوعين واجتيازه المرحلتين الابتدائية والوسطى من التعليم بسرعة خارقة دليل ذكاء، بل يغدو محض إشارة إلى تلك الشريحة من المثقفين المتخرجين من المدارس الكولونيالية الذين أدركوا أن الخلاص من الاستعمار لا يكون إلا بتمثل الحضارة التي منحت الرجل الأبيض تفوّقه. فعلى الأمم المستعمرة، المقهورة، التي كشفت لها الرضّة الكولونيالية عن تخلفها حضارياً، أن تدخل في مباراة مع الزمن، وأن تقطع في عقود من السنين الشوط الذي قطعه الشمال أو الغرب أو أوروبا أو عالم الثورة الصناعية في قرون وأجيال.

وهذا الاختصار للمسافات الزمنية ممكن، إلى حد ما، عن طريق المحاكاة والتقليد وتمثل إنجازات الأمم الغربية السباقة، وبكلمة واحدة: **المثاقفة**. ولكن هذا السباق مع الزمن له ثمنه الباهظ أيضاً: الانقسام في الشخصية. فالعقل هو وحده الذي يستطيع أن يختصر بسرعة خارقة المسافات الحضارية، لكن ما يهضمه العقل لا يتمثله القلب ولا الروح. والحال أن الحضارة، حتى لو كانت عقلانية خالصة، «روح» قبل أن تكون معادلات عقلية جاهزة.

إن مصطفى سعيد لم يكن، على مقاعد مدرسة الحضارة، إلا عقلاً خالصاً، عقلاً تخيّل أن الحضارة قابلة لأن تضغط وتكثف في أقراص تبتلع ابتلاعاً. أما عن قابلية هذه الأقراص للهضم من قبل العضوية، وأما عن فائدتها الغذائية الحقيقية للجسم، فما دار له في خلد قط أن يسأل أو أن يتساءل.

إن مصطفى سعيد، علاوة على أنه إنسان فصامي، مريض بعسر الهضم الحضاري. وتلك هي النتيجة الأخيرة لـ «ذكائه» المعجز. تقول له المسز روبنسن، مشيرة إلى فصامه: «أنت يا مستر سعيد إنسان خالٍ تماماً من المرح. ألا تستطيع أن تنسى عقلك أبداً؟». ويقول البروفسور ماكسويل، ملمّحاً إلى عسر هضمه الحضاري: «مصطفى سعيد، يا حضرات المحلَّفين، إنسان نبيل، استوعب عقله حضارة الغرب، لكنها حطّمت قلبه».

لقد كان مصطفى سعيد، بمعنى من المعاني، بدوياً يضرب في الصحراء لاهثاً وراء سراب الحَضَر. وفي رحلته إلى الحاضرة الكبرى، لندن، كانت الخرطوم واحته الأولى، حيث أنجز المرحلة الابتدائية والوسطى من عملية مثاقفته. وقد كان من المحتّم، لأسباب تاريخية وجغرافية تخرج عن إرادته الفردية وتتعلق مباشرة بالشخصية الحضارية التي يجسّدها، أن تكون واحته الثانية هي تلك المدينة التي كانت أبكر الحواضر العربية إلى الدخول في سيرورة المثاقفة مع الغرب: القاهرة. وفي القاهرة تحديداً سينجز، في رمزية لا تخفي نفسها، المرحلة الثانوية من تكوينه: «فكرت ملياً في البلد الذي خلّفته ورائي، فكان مثل جبل ضربت خيمتي عنده، وفي الصباح قلعت الأوتاد وأسرجت بعيري، وواصلت رحلتي. وفكرت في القاهرة ونحن في وادي

حلفا، فتخيّلها عقلي جبلاً آخر، أكبر حجماً، سأبيت عنده ليلة أو ليلتين، ثم أواصل الرحلة إلى غاية أخرى».

وليس من المصادفة أن يكون مصطفى سعيد قد اختار لنفسه في هجرته باتجاه الشمال صورة البدوي. فهي صورة توحي إليه ببعض الثقة والأمان والطمأنينة. صورة مستقاة من عراقة حضارية ماضية له، صورة تذكّره بأن له، وهو المنقطع عن التاريخ، امتداده التاريخي هو الآخر.

وليس من قبيل المصادفة أن تكون هذه الصورة، صورة البدوي الذي «يضرب خيمته» و«يغرز وتده»، ذات إيحاءات جنسية، وأن يكون اختيار مصطفى سعيد قد وقع عليها على وجه التحقيق لأنها ذات إيحاءات جنسية. فما دامت علاقة الرجل بالمرأة قد صُوِّرت على مرّ العصور، ومنذ الهزيمة التاريخية للجنس المؤنث بسقوط النظام الأمومي، على أنها علاقة غزو وفتح، فلا غرو أن تأخذ المدينة المفتوحة صورة «فخذين مفتوحتين»، ولا غرو أن يطلق مصطفى سعيد صيحة حربه: «جئتكم غازياً... المدينة تحوّلت إلى امرأة».

وليس من قبيل المصادفة أيضاً أن يكون مصطفى سعيد قد رأى القاهرة في صورة امرأة أجنبية، هي المسز روبنسن. فالأمر يتعلق هنا أيضاً بواقع تاريخي، وبتركيبه الحضاري، وليس بالإرادة الفردية. وبالفعل، إذا لم يكن مصطفى سعيد قد رأى من القاهرة سوى المسز روبنسون، وإذا كان قد رأى القاهرة بعيني المسز روبنسون، فهذا لأن القاهرة الخديوية كانت يومئذ، فضلاً عن ريادتها لسيروة المثاقفة مع الغرب، «شريكة» لندن في حكم السودان[٢]:

«وصلت القاهرة، فوجدت المستر روبنسون وزوجته في انتظاري.. صافحني الرجل... ثم قدمني إلى زوجته، وفجأة أحسست بذراعي المرأة تطوقانني، وشفتيها على خدي، وفي تلك اللحظة، وأنا واقف على رصيف المحطة، وسط دوامة من الأصوات والأحاسيس، وزندا المرأة ملتفان حول عنقي، وفمها على

٢ ـ معلوم أن أول من استدخل لقب الخديوي أي السيد أو صاحب الرفعة (من خودا بالفارسية) هو محمد علي باشا والي مصر ومؤسس الأسرة العلوية التي حكمت مصر والسودان من بعده حتى عام ١٩٥٢.

خدي، ورائحة جسمها، رائحة أوروبية غريبة، تدغدغ أنفي، وصدرها يلامس صدري، شعرت وأنا الصبي ابن الاثني عشر عاماً بشهوة جنسية مبهمة لم أعرفها من قبل في حياتي، وأحسست كأن القاهرة، ذلك الجبل الكبير الذي حملني إليه بعيري، امرأة أوروبية، مثل مسز روبنسون تماماً، تطوقني ذراعاها، يملأ عطرها ورائحة جسدها أنفي».

ولنا هنا ملاحظتان:

أولاً ـ اعتراف مصطفى سعيد بأنها المرة الأولى التي راودته فيها الشهوة الجنسية التي لم يعرفها من قبل في حياته.

ثانياً ـ حرص مصطفى سعيد على وصف هذه الشهوة بأنها «مبهمة».

وفيما يتعلق بالملاحظة الأولى، يسهل علينا أن نقرن بين مراودة الشهوة الجنسية له للمرة الأولى وبين وصوله إلى أول محطة على طريق رحلة مثاقفته إلى لندن. فهو بذلك يستبق الصورة التي باتت مألوفة لدينا للمثقف الشرقي أو «الجنوبي» الذي حطّ به الرحال في الحاضرة المتروبولية، المثقف الذي يريد الانتقام لعنّته الثقافية بفحولته كذكر.

أما وصف تلك الشهوة ـ ثانياً ـ بأنها «مبهمة»، فمن السذاجة أن نرجعه إلى العلة الظاهرة: كون مصطفى سعيد «صبياً» في الثانية عشرة من العمر. فلسوف نرى عما قليل أن الشهوة الجنسية عند مصطفى سعيد تزدوج بشهوة القتل: فهو يزرع الموت حيثما غرز وتده، مثله مثل بدوي ابن خلدون الذي لا يمرّ على عمران إلا ليتركه بوراً وخراباً. ولعل هذا واحد من الأسباب الأخرى التي حملت مصطفى سعيد على أن يختار لنفسه، في غزوته الحضارية، **رمزية البداوة**. والحق أن أكثر من دليل يشير إلى أنه كان تلميذاً نابهاً على مقاعد مدرسة فرويد:[٣] فهو يحمل معه في حلّه وترحاله لا إيروس وحده بل كذلك تاناتوس، **لا غريزة الحب وحدها بل كذلك غريزة الموت**. وهاتان الغريزتان، على تضادّهما، قد

٣ ـ فرويد المتأخر، فرويد «ما فوق مبدأ اللذة» (١٩٢٠)، وهو أول بحث له أشار فيه إلى وجود غريزة الموت.

تتضافران وقد يلتقي فعلهما في الموضوع الواحد الذي يمسي مهدداً بالتدمير بقدر ما تتمحور عليه الشهوة الجنسية. هل هذا معناه أن مصطفى سعيد كان سادياً؟ الواقع أن عصابه Névrose كان بالأحرى حضارياً، فهو يتمنى في غور لاشعوره أن يدمّر عين الحضارة التي يشتهي امتلاكها. ومن هنا كان التباس علاقته بالمسز روبنسون: فهو يشتهيها وتذعره شهوته، تارة يراها امرأة وطوراً أماً. رائحة جسدها توقظ فيه بداية رجولة غازية ومدمرة، وصدرها العامر بالحنوّ والأمومة يردّه طفلاً لا حول له ولا قوة على الإيروسية ولا على التدمير: «يوم حكموا عليّ في الأولد بيلي[٤] بالسجن سبع سنوات، لم أجد صدراً غير صدرها أسند رأسي إليه. ربّتت على رأسي وقالت: «لا تبكِ يا طفلي العزيز»... كانت مسز روبنسون ممتلئة الجسم، برونزية اللون، منسجمة مع القاهرة... وكنت أنظر إلى شعر إبطها وأحس بالذعر... لعلها كانت تعلم أني أشتهيها، لكنها كانت عذبة، أعذب امرأة عرفتها. تضحك بمرح، وتحنو عليّ كما تحنو أم على ابنها». وهذا الالتباس في المشاعر مرده إلى التباس دور القاهرة بالذات في مطلع القرن العشرين. فقد كانت بالنسبة إلى السودان حاضرة متروبولية وشريكة للأجنبي في حكمه. ولكنها بدورها كانت بالنسبة إلى لندن عاصمة لمستعمرة ومحكومة من قبل نفس الأجنبي الذي يفترض فيها أنها شريكته. والتباس دور القاهرة هذا يشير إليه مصطفى سعيد بلغته الرمزية، أو «المعوجّة» كما كان يحلو له أن يقول: «كان مستر روبنسن يحسن اللغة العربية، ويعنى بالفكر الإسلامي والعمارة الإسلامية، فزرت معهما جوامع القاهرة ومتاحفها وآثارها. وكانت أحبّ مناطق القاهرة إليهما منطقة الأزهر. كنا حين تكلّ أطرافنا من الطواف، نلوذ بمقهى بجوار جامع الأزهر، ونشرب عصير التمر الهندي، ويقرأ المستر روبنسون شعر المعري».

وبعد القاهرة، لن تكون لندن، نظير روما روسليني، إلا مدينة مفتوحة. ومرة أخرى سيهتف البدوي مصطفى سعيد: «إنني جئتكم غازياً». وهذه، كما يقول راوية **موسوم الهجرة إلى الشمال**، «عبارة ميلودرامية بلا شك». ولكن «مجيئهم، هم أيضاً، كان عملاً ميلودرامياً». ولسنا بحاجة إلى إعمال الفكر

٤ ـ الأولد بيلي: المحكمة الجنائية المركزية في لندن.

كثيراً لنعرف من المقصود بـ «هم» أولئك. إنهم قبيلة الرجل الأبيض. قبيلة اللورد كتشنر، فاتح السودان الذي قلب المعادلة رأساً على قدم. قال لمحمود ود أحمد: «لماذا جئت بلدي تخرّب وتنهب!». «الدخيل هو الذي قال ذلك لصاحب الأرض، وصاحب الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئاً». ومصطفى سعيد، البدوي مصطفى سعيد، سينتقم على طريقته الخاصة لمحمود ود أحمد وسيأخذ له بثأره. المعادلة سيقلبها هو الآخر رأساً على قدم، وسيصيح وهو المغزو: «إني جئتكم غازياً». في عقر داركم جئتكم غازياً. في نسائكم. أجل، لندن مدينة مفتوحة. نساؤها أفخاذ مفتوحة. ومصطفى سعيد إله بدوي يخوض المعركة «بالقوس والسيف والرمح والنشاب»، يقلب «المدينة إلى امرأة عجيبة»، لها «رموز ونداءات غامضة»، يضرب «إليها أكباد الإبل»، ويكاد يقتله «في طلابها الشوق»، وكلما تسلق جبلاً غرس في قمته وتده وركز رايته.

مصطفى سعيد فريسة صار صياداً. خصيّ انقلب فحلاً. كان يقول ـ «والنساء تتساقط عليه كالذباب» ـ: «سأحرر أفريقيا بـ ...ي». كلما امتطى امرأة، فكأنما امتطى «صهوة نشيد عسكري بروسي». مقاتل قرر أن تكون غرفة نومه ساحة حربه. مثقف لا يعنيه من الثقافة «إلا ما يملأ فراشه كل ليلة»:

«كانت لندن خارجة من الحرب ومن وطأة العهد الفكتوري. عرفت حانات تشلسي، وأندية هامبستد، ومنتديات بلومزبري، أقرأ الشعر، وأتحدث في الدين والفلسفة، وأنقد الرسم، وأقول كلاماً عن روحانيات الشرق. أفعل كل شيء، حتى أدخل المرأة في فراشي، ثم أسير إلى صيد آخر. جلبت النساء إلى فراشي من بين فتيات جيش الخلاص، وجمعيات الكويكرز، ومجتمعات الفابيانيين. حين يجتمع حزب الأحرار أو العمال أو المحافظين أو الشيوعيين، أسرج بعيري وأذهب».

كان مصطفى سعيد يثأر بطريقته الخاصة للعشرين ألفاً من السودانيين الذين سقطوا برشاشات كتشنر. وكان يثأر أيضاً، بطريقته الخاصة، من مدرسة حضارة الاستعمار، مدرسة التدجين والمثاقفة. وبقدر ما كان الرجل الأبيض يزعم أن له مهمة حضارية في مجاهل القارة السوداء، كان مصطفى سعيد ينتصب كالطود ـ أو كالوتد ـ شاهدَ نفي. أو إذا شئنا أيضاً شاهد إثبات، ولكن على «قشرة» من

الطلاء الحضاري. فبقدر ما تركّزت جهود الرجل الأبيض «التبشيرية» أو «التحضيرية» على دهن جلد الرجل الأسود بقشرة براقة، كان دور مصطفى سعيد أن يكشط عنه باستمرار تلك القشرة. كان البروفسور ماكسويل فيستركين أستاذه في جامعة أوكسفورد، وعضو اللجنة العليا لمؤتمر الجمعيات التبشيرية البروتستانتية في أفريقيا، يقول له «في تبرم واضح»: «أنت يا مستر سعيد خير مثال على أن مهمتنا الحضارية في أفريقيا عديمة الجدوى، فأنت بعد كل المجهودات التي بذلناها في تثقيفك كأنك تخرج من الغابة لأول مرة».

كانت قشرته مركبة من ألف عنوان وعنوان، وكان جلده المستعار مكتبته:

«كتب كتب. كتب الاقتصاد والتاريخ والأدب. علم الحيوان، جيولوجيا، رياضيات، فلك، دائرة المعارف البريطانية. غيبّون. ماكولي. طوينبي. أعمال برنارد شو كلها. كينز. توني. سميث. روبنسون. اقتصاد المنافسة الغير كاملة. هبسن. الإمبريالية. روبنسن. مقالة عن الاقتصاد الماركسي. علم الاجتماع. علم الأجناس. علم النفس. طوماس هاردي. طوماس مان. أي جي مور. طوماس مور. فرجينيا وولف. وتغنشتاين. أينشتاين. برايرلي. نامير. رحلات غلفر. كبلنغ. هوسمان. تاريخ الثورة الفرنسية. طوماس كارلايل. محاضرات عن الثورة الفرنسية. لورد أكتن. كتب مجلّدة بالجلد. كتب في أغلفة من الورق. كتب قديمة مهلهلة. كتب كأنها خرجت من المطبعة لتوّها. مجلدات ضخمة في حجم شواهد القبور. كتب صغيرة مذهّبة الحوافي في حجم ورقة الكتشينة. كتب في صناديق. كتب على الكراسي. كتب على الأرض. أوون. فورد. ستيفان زفايغ. أي جي براون. لاسكي. هازلت. أليس في أرض العجائب. رتشاردز. القرآن بالإنكليزية. الإنجيل بالإنجليزية. غلبرت مري. أفلاطون. بروسبرو وكاليبان. الطوطم والتابو. داوتي. لا يوجد كتاب عربي واحد. مقبرة. سجن. نكتة كبيرة. كنز. افتح يا سمسم».

كانت قشرته عقله. وكان عقله كبيراً. وكان لا يحجم في بعض الأحيان عن الرد على التحدي بعقله وبالكتب. عناوين مؤلفاته تنطق بمضمونها: **«اقتصاد الاستعمار»، «الصليب والبارود»، «الاستعمار والاحتكار»، «اغتصاب أفريقيا»**.

ولكنها جميعاً بالإنكليزية. جميعها تقول «لا»، ولكن باللغة التي أرادوا أن يعلّموه أن يقول بها «نعم».

في النهار كان يردّ بعقله. يحاضر، يلقي الدروس في أوكسفورد، يستنطق الإحصائيات، يجردها من طابعها الحيادي المزعوم، يتردد على محافل اليسار الإنكليزي. ولكنه في الليل كان ينضو عنه قشرته ليعود محارباً بلون الليل: «كنت أعيش مع نظريات كينز وتوني بالنهار، وبالليل أواصل الحرب بالقوس والسيف والرمح والنشاب».

ومن جمهور نهاره كان يتخيّر ضحايا ليله. آن همند كانت طالبة تدرس اللغات الشرقية في أوكسفورد. وشيلا غرينود كانت خادمة في مطعم في سوهو نهاراً، وفي الليل كانت «تواصل الدراسة في البوليتكنيك». وإيزابيلا سيمور كانت فريسةً اصطادها في «ركن الخطباء في حديقة هايد بارك» وهي تستمع إلى «خطيب من جزر الهند الغربية يتحدث عن مشكلة الملوّنين».

لقاؤه بآن همند كان نموذجاً متخيّراً لعشرات من اللقاءات الأخرى. كان يحاضر في أوكسفورد عن «تصوف» أبي نواس في شعره عن الخمرة. وكان منتشياً بالأكاذيب التي تتدفق على لسانه. وكان يحسّ بالنشوة تسري منه إلى الجمهور، فيمضي في الكذب. وكان الجمهور بدوره نموذجياً، وأصلح ما يمكن أن يكون لاختيار الضحايا من بين صفوفه: «موظفون عملوا في الشرق، ونساء طاعنات في السن مات أزواجهن في مصر والعراق والسودان، ورجال حاربوا مع كتشنر وأللنبي، ومستشرقون، وموظفون في وزارة المستعمرات، وموظفون في قسم الشرق الأوسط في وزارة الخارجية». ومن صفوف هذا الجمهور النموذجي برزت آن همند. فتاة في الثامنة عشرة أو التاسعة عشرة، وثبت نحو مصطفى سعيد وطوّقته بذراعيها و«قالت باللغة العربية: أنت جميل تجلّ عن الوصف وأنا أحبّك حباً يجلّ عن الوصف». كانت آن همند ضحية نموذجية. كانت متعبة من الحضارة الغربية، وكانت مترددة في اعتناق الإسلام أو البوذية، وكانت «تحنّ إلى مناخات استوائية، وشموس قاسية، وآفاق أرجوانية». وكان مصطفى سعيد «في عينيها رمزاً لكل هذا الحنين». قالت له حين وثبت إليه تعانقه بعد انتهاء محاضرته

عن صوفية الخمر المزعومة في شعر أبي نواس: «تقفّيت أثرك عبر القرون ولكنني كنت واثقة أننا سنلتقي». كانت حالمة أخرى من الحالمات بالشرق الأسطوري، وكانت جارية عباسية تبحث عن مولى. كانت تدفن وجهها تحت إبط مولاها وتستنشقه «كأنها تستنشق دخاناً مخدِّراً. وجهها يتقلص باللذة. تقول وكأنها تردّد طقوساً في معبد: «أحب عرقك، أريد رائحتك كاملة. رائحة الأوراق المتعفنة في غابات أفريقيا. رائحة المنجة والباباي والتوابل الاستوائية. رائحة الأمطار في صحاري بلاد العرب».

آن همند ليست بالنموذج الجديد علينا. يولاند في قصة فؤاد الشايب كانت رائدة لها، لكن دور «الأمير الشرقي»، الذي رفض حسن بطل قصة **أحلام يولاند** أن يمثله، كان أحبّ الأدوار إلى قلب مصطفى سعيد. كان عبقرياً في اقتناص سليلات يولاند، وفناناً في خلق الأجواء والديكورات للمتعبات الهاربات من «حضارة الحديد». غرفته كانت أكثر من ملهى شرقي: كانت معبداً عربي الديكور، أفريقي الطقوس. وكان مصطفى سعيد يعلم أنه يملك ورقة رابحة لم يسبق لغيره من أقرانه أن امتلكها. فهو عربي وأفريقي معاً: «وجهي عربي كصحراء الربع الخالي، ورأسي أفريقي يمور بطفولة شريرة». في شخصه جمع نقيضين: العراقة التاريخية والوثنية البدائية. وعنده تجد الهاربات من حضارة الصقيع والحديد كل ما يمكن أن يحلمن به: جنوباً وشرقاً، شمساً وجذوراً، غابة وصحراء، قارة وتاريخاً، إلهاً أفريقياً ومولى عباسياً.

كانت غرفته وكراً للأكاذيب، وقد بناها وأثثها «أكذوبةً أكذوبة»: «الصندل والندّ وريش النعام وتماثيل العاج والأبنوس والصور والرسوم لغابات النخيل على شطآن النيل، وقارب على جبال البحر الأحمر، وقوافل من الجمال تخبّ السير على كثبان الرمل على حدود اليمن، أشجار التبلدي في كردفان، وفتيات عاريات من قبائل الزاندي والنوير والشلك، وحقول الموز والبنّ في خط الاستواء، والمعابد القديمة في منطقة النوبة، والكتب العربية المزخرفة الأغلفة مكتوبة بالخط الكوفي المنمّق، والسجاجيد العجمية والستائر الوردية، والمرايا الكبيرة على الجدران، والأضواء الملوّنة في الأركان».

وما كانت الأكاذيب التي في جعبته لتقلّ عن تلك التي في مخدع نومه. ما رواه لإيزابيلا سيمور نموذج لكل الأحاديث الملفّقة التي كان ينفثها في أسماع ضحاياه: «سألتني ونحن نشرب الشاي عن بلدي. رويت لها حكايات ملفقة عن صحارى ذهبية الرمال، وأدغال تتصايح فيها حيوانات لا وجود لها. قلت لها إن شوارع عاصمة بلادي تعجّ بالأفيال والأسود، وتزحف عليها التماسيح عند القيلولة... وجاءت لحظة أحسست فيها أنني انقلبت في نظرها مخلوقاً بدائياً عارياً، يمسك بيده رمحاً، وبالأخرى نشاباً، يصيد الفيلة والأسود في الأدغال». لكن «المعجزة» حدثت عندما أتى لها بذكر النيل؛ قال لها، كاذباً، إن والديه غرقا في موكب كان يعبر النيل من شاطئ إلى شاطئ، فـ «لمعت عيناها، وصاحت في نشوة:

- نايل؟

- نعم النيل.

- أنتم إذن تسكنون على ضفاف النيل؟

- أجل، بيتنا على ضفة النيل تماماً بحيث أنني كنت، إذا استيقظت على فراشي ليلاً، أخرج يدي من النافذة، وأداعب ماء النيل حتى يغلبني النوم».

ولنترك مصطفى سعيد أيضاً أن ينبئنا بما كان من مفعول لأحبولة الأكاذيب تلك:

«الطائر يا مستر مصطفى قد وقع في الشرك. النيل، ذلك الإله الأفعى، قد فاز بضحية جديدة. المدينة قد تحوّلت إلى امرأة. وما هو إلا يوم أو أسبوع حتى أضرب خيمتي، وأغرس وتدي في قمة الجبل».

مصطفى سعيد منتقم أكبر من كل منتقم آخر التقيناه حتى الآن. مصطفى سعيد كان يسكره وينشيه أن يوقد «عيدان الند والصندل في مجمر النحاس المغربي»، وأن يلبس «عباءة وعقالاً»، وأن يتمدد على السرير لتأتي آن همند وتدلك صدره وساقه ورقبته وكتفه، وأن يقول لها «بصوت آمر: تعالي» فتجيب «بصوت خفيض: سمعاً وطاعة يا مولاي»، وأن تركع وتقبّل قدميه وتقول: «أنت

مصطفى مولاي وسيدي، وأنا سوسن جاريتك». مصطفى سعيد كان يشمله ويؤجج النشوة في عروقه أن تلحس شيلا غرينود وجهه بلسانها وتقول له: «لسانك قرمزي بلون الغروب في المناطق الاستوائية. ما أروع لونك الأسود، لون السحر والغموض والأعمال الفاضحة». مصطفى سعيد كان يطربه ويهزّ أعطافه طرباً أن تناجيه إيزابيلا سيمور قائلة: «أنت إلهي، ولا إله غيرك، أحرقني في نار معبدك أيها الإله الأسود. اغتلني أيها الغول الأفريقي، دعني أتلوى في طقوس صلواتك العربيدة المهيّجة».

لكن المنتقم ليس دور مصطفى سعيد اليتيم.أدواره متعددة تعدد متناقضاته وتعدد العناصر التي تتركّب منها شخصيته. وقد حذّرنا هو نفسه من النظر إليه بعين واحدة. وهو لا يستطيع أن ينسى أن أهم أدواره إطلاقاً أن يكون شهرياراً يخبّ في الأرض سعياً إلى لقاء شهرزاد مستحيلة، شمساً استوائية تطلب برداً وصقيعاً، جنوباً يحنّ إلى ملتقى الشمال، وبكلمة واحدة بداوة تجِدّ في إثر الحضارة.

والحال أن عكس ذلك بالضبط هو ما يحدث في غرفة مصطفى سعيد، في وكر أكاذيبه. فعلى الرغم من أن اللحظات التي عاشها في ذلك الوكر مع آن همند وشيلا غرينود وإيزابيلا سيمور كانت من «لحظات النشوة النادرة» التي يباع بها العمر كله، غير أنه ما كان لينسى ـ وهو الذي حُكم عليه بصحو الفكر أبد الحياة ـ أن تلك اللحظات ما هي بكذلك إلا لأنه فيها «تتحوّل الأكاذيب إلى حقائق، ويتحول المهرّج إلى سلطان، ويصير التاريخ قواداً». وقد يطيق مصطفى سعيد أن يلعب، في ما يلعب، دور القواد، لكنه لا يطيق أن يؤديه عنه التاريخ. فالتاريخ هو الملاذ الوحيد المتبقي لمصطفى سعيد، وهو يعلم علم اليقين أن حياته، بكل المآسي والمهازل التي حفلت بها، لن يكون لها أي معنى إذا لم يحتل مكانه في التاريخ «كأثر تاريخي له قيمة».

التاريخ لن يُزوَّر ولن يصير قواداً. وكر الأكاذيب قد يصلح لأن يكون وكر الانتقام، ولكنه لن يكون بحال من الأحوال ملتقى جنوب بشمال، ولا ملتقى شهريار بشهرزاد.

مصطفى سعيد يعي أن الموسم موسم الهجرة إلى الشمال، وأن الأنهار جميعاً تصبّ باتجاه الشمال، وأن التاريخ ـ حقيقة التاريخ ـ جنوب يحنّ إلى الشمال. أما الشمال الذي يحنّ إلى جنوب فأكذوبة. وأكذوبة أيضاً الانتقام من شمال هارب من الشمال إلى الجنوب. وأكذوبة كذلك غرفة أكاذيب مصطفى سعيد التي تتوهّم نفسها مقبرة للشماليات. وأكذوبة أخيراً الانتصار على آن همند وشيلا غرينود وإيزابيلا سيمور. فهن جميعاً بحكم الميّتات حتى لو لم ينتحرن، وحتى لو لم يقدهن مصطفى سعيد إلى التهلكة. ولقد قالها البروفيسور ماكسويل فستركين أمام المحكمة: «إن آن همند وشيلا غرينود كانتا فتاتين تبحثان عن الموت بكل سبيل، وإنهما كانتا ستنتحران سواء قابلتا مصطفى سعيد أو لم تقابلاه». وحتى زوج إيزابيلا سيمور كان «شاهد دفاع لا شاهد اتهام». فقد وقف بدوره أمام المحكمة ليبرّئ مصطفى سعيد من تهمة القتل: «الإنصاف يحتّم عليّ أن أقول إن إيزابيلا زوجتي كانت تعلم بأنها مريضة بالسرطان. كانت في الآونة الأخيرة، قبل موتها، تعاني من حالات انقباض حادة. قبل موتها بأيام اعترفت لي بعلاقتها بالمتّهم. قالت إنها أحبته وإنه لا حيلة لها، وأنا بالرغم من كل شيء لا أحسّ بأي مرارة في نفسي، لا نحوها ولا نحو المتهم».

وحتى المنتقم كان دوراً وليس حقيقة. ووكر الأكاذيب كان هو المسرح الذي مثّل عليه مصطفى سعيد دور الانتقام. المقبرة التي كانت تطلّ عليها غرفة نومه كانت جزءاً من الديكور، لا أكثر. وبهذا المعنى، كان مصطفى سعيد نفسه أكذوبة. حين وقف المدعي العمومي، سير آرثر هغنز، ليرسم بحذق لمصطفى سعيد أمام المحلفين «صورة مريعة لرجل ذئب، تسبّب في انتحار فتاتين، وحطّم امرأة متزوجة، وقتل زوجته»، همّ مصطفى سعيد بأن يقف ويصرخ في المحكمة: «هذا المصطفى سعيد لا وجود له. إنه وهم، أكذوبة». ولكنه آثر التزام الصمت، علّ المحكمة تصدر حكماً بقتل الأكذوبة، وتضع لها النهاية التي طالما تمنّى أن تكون نهايته. ولكنهم «تآمروا ضده»، جميعهم تآمروا ضده، «المحلفون والشهود والمحامون والقضاة، ليحرموه منها»، من «نهاية الغزاة الفاتحين» التي طالما تمنّى أن تكون نهايته.

ألم يكن مصطفى سعيد قاتلاً إذاً؟ بلى، لكنه حين قتل فعلاً، قتل زوجته لا عشيقاته. عشيقاته كنّ بحكم القتيلات، أو بالأحرى المنتحرات، لأنهن أردن السير بعكس اتجاه النهر والتاريخ، وطلبن الجنوب وهنّ من الشمال، وفي عصر هو عصر الهجرة إلى الشمال. آن همند وشيلا غرينود وإيزابيلا سيمور أتحن لمصطفى سعيد أن يعكس الأدوار وأن يتبختر، وهو الطريدة، في إهاب الصياد. لكن جين مورس، زوجته، أرغمته على أن يعكس الأدوار المعكوسة، وأن يتحوّل من جديد من صياد إلى فريسة. كل النساء غيرها سقطن في شباكه من اليوم الأول، دوّختهن «رائحة الصندل المحروق والندّ»، جذبهن إليه عالمه الجديد عليهن. ولكن جين مورس أرغمته على أن يلهث وراءها كما تلهث الطريدة التي سُدّت عليها، بعد طول طراد، المنافذ جميعاً: «لم تكن لي حيلة. كنت صياداً فأصبحت فريسة. لبثت أطاردها ثلاثة أعوام. كل يوم يزداد وتر القوس توتراً. قِرَبي مملوءة هواء، وقوافلي ظمأى، والسراب يلمع أمامي من متاهة الشوق. أنا ظمآن يكاد يقتلني الظمأ. لا بد من جرعة ماء مثلّجة».

كلا، المدينة لم تتحول إلى امرأة، ولندن ليست مدينة مفتوحة، وجين مورس لها «أسنان لبوة»، وأظافر كالمخالب، وساقان لا تفتحهما إلا لتركله بين فخذيه ركلاً عنيفاً حتى يغيب عن الوجود.

أول ما التقاها قال بازدراء: «من هذه الأنثى؟»، ولكن هذه «الأنثى» علّمته كيف يمكن أن يبكي الرجال، وجرّعته «غصصها كما يتجرع الصائم غصص شهر صوم قائظ».

كم حاول أن يكبح جماح نفسه، وأن يطفئ نيران الجحيم التي تتأجج في صدره، وأن يتجنب لقياها ويبتعد عن الأماكن التي ترتادها. ولكن جهوده جميعاً ذهبت أدراج الرياح. وفي كل مرة كان يهرب فيها، كان القطار يعيده «إلى محطة فكتوريا، وإلى عالم جين مورس». وذلك، بكل بساطة، لأن عالم جين مورس هو قدر العالم، قدر المصير وقدر الهلاك لكل عالم آخر: «لم أعد أرى أو أعي إلا هذه المصيبة الفادحة التي رماني بها القدر. هذه المرأة هي

قدري وفيها هلاكي، ولكن الدنيا كلها لا تساوي عندي حبة خردل في سبيلها. أنا الغازي الذي جاء من الجنوب، وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لن أعود منه ناجياً. أنا الفلاح القرصان، وجين مورس هي ساحل الهلاك».

لم تستعصِ عليه جين مورس لأنها عصية المنال، وإنما لأنه كان عليه أولاً أن يؤدي الثمن، وثمن وصالها باهظ، أهون منه الموت. ومع ذلك، قبِل صاغراً بأن يدفعه. ولما دفعه، كانت مكافأته الوحيدة منها ركلة بين فخذيه أذهبته في غيبوبة:

«ظلت واقفة أمامي كشيطان رجيم، في عينيها تحدٍّ ونداء أثار أشواقاً بعيدة في قلبي. لم أكلمها ولم تكلمني، ولكنها خلعت ثيابها ووقفت أمامي عارية. نيران الجحيم كلها تأججت في صدري. كان لا بد من إطفاء النار في جبل الثلج المعترض طريقي. تقدمت نحوها مرتعش الأوصال، فأشارت إلى زهرية ثمينة من الزهريات الموجودة على الرف. قالت: تعطيني هذه وتأخذني. لو طلبتْ مني حياتي في تلك اللحظة ثمناً لقايضتها إياها. أشرت برأسي موافقاً. أخذت الزهرية وهشّمتها على الأرض وأخذت تدوس الشظايا بقدميها حتى حوّلتها إلى فتات. أشارت إلى مخطوط عربي نادر على المنضدة. قالت: تعطيني هذا أيضاً. حلقي جافّ. أنا ظمآن يكاد يقتلني الظمأ. لا بد من جرعة ماء مثلجة. أشرت برأسي موافقاً. أخذَت المخطوط القديم النادر ومزّقته وملأت فمها بقطع الورق ومضغتها وبصقتها. كأنها مضغت كبدي، ولكنني لا أبالي. أشارت إلى مصلاة من حرير أصفهان أهدتني إياها مسز روبنسون عند رحيلي من القاهرة. أثمن شيء عندي وأعز هدية على قلبي. قالت: تعطيني هذه أيضاً ثم تأخذني. تردّدتُ برهة، ولكنني نظرت إليها منتصبة متحفزة أمامي، عيناها تلمعان ببريق الخطر وشفتاها مثل فاكهة محرّمة لا بدّ من أكلها. وهززت رأسي موافقاً. فأخذت المصلاة ورمتها في نار المدفأة ووقفت تنظر متلذذة إلى النار تلتهمها، فانعكست ألسنة اللهب على وجهها. هذه المرأة هي طلبتي وسألاحقها حتى الجحيم. مشيت إليها ووضعت ذراعي حول خصرها وملت

عليها لأقبّلها. وفجأة أحسست بركلة عنيفة بركبتها بين فخذيّ. ولما أفقت من غيبوبتي وجدتها قد اختفت».

إن هذا أطول مقطع في الرواية استشهدنا به حتى الآن، ولكن خُيِّل إلينا أن ذلك ضروري، لأنه واحد من أخطر المقاطع في الرواية وأبلغها دلالة، ولأنه فيه تتجلى مقدرة الطيب صالح ـ التي تكاد تكون بلا حدود ـ على تشكيل الرموز وعلى درزها في بنية واقعية على نحو لا يحدث معه أي انقطاع في سيولة الحدث الروائي. فلهذا الحدث مستويان: أول وواقعي ـ لن نتوقف عنده ـ وهو طِلاب رجل لامرأة حرون، مشاكسة، في مشهد نموذجي لامرأة تستخدم «أخطر سلاح عندها»، وهو سلاح التدمير؛ والثاني رمزي حضاري، جنوب يطلب شمالاً: «نيران الجحيم» التي لا يطفئها غير «جبل الثلج»، «ظمآن» يقتله الظمأ إلى «جرعة ماء مثلجة»، وهي كلها صور أو رموز باتت مألوفة وسهلة التفسير لدى القارئ، لاعتمادها على المقابلة أو الطباق الجغرافي بين جنوب مشدود إلى خط الاستواء وشمال مشدود إلى خط القطب. لكن هذه الرموز «الجغرافية» معزَّزة هذه المرة برموز من التاريخ: فالزهرية الثمينة والمخطوط العربي النادر ومصلاة الحرير الأصفهاني هي الثمن الذي تصرّ جين مورس على أن تتقاضاه، وهي «القيم» التي تصر على أن تحطِّمها وتدوسها بقدميها قبل أن تهب مصطفى سعيد نفسها. ومن السهل، على ضوء ما تقدّم، أن نقوم بترجمة فورية لهذه الرموز المستجدّة: إن الحضارة الغربية لا تسلم نفسها لطالبها، الآتي من الشرق أو من الجنوب، إلا إذا خلعته من تاريخه وقطعته عن ماضيه وجرّدته من تراثه وفصمته عن شخصيته الحضارية، بله الدينية. الحضارة الغربية لا تقوم إلا على أشلاء الحضارات الأخرى. حضارة حصرية تنفي كل ما عداها. لا تقبل حواراً ولا تزاوجاً. فبعد أن لبث مصطفى سعيد يطارد جين مورس ثلاثة أعوام بكاملها، وقوافله ظمأى، قالت له ذات يوم: «أنت ثور متوحش لا يفتر من الطراد، إنني تعبت من مطاردتك لي وجريي أمامك. تزوّجني». وفي مكتب تسجيل عقود الزواج «أجهشت بالبكاء وأخذت تبكي بحرقة». وقال مسجل العقود لمصطفى سعيد: «زوجتك تبكي من شدة

السعادة. إنني رأيت نساء كثيرات يبكين في زواجهن، ولكنني لم أرَ بكاء بهذه الحرقة. يبدو أنها تحبك حباً عظيماً». ولكن ما كادا يخرجان من مكتب التسجيل حتى «انقلب بكاؤها إلى ضحك. قالت وهي تقهقه بالضحك: يا لها من مهزلة».

وبعد مهزلة الزواج أذاقته من المذلة والمرارة أضعاف أضعاف ما أذاقته في أعوام طرادها الثلاثة. من الليلة الأولى، لما ضمّهما الفراش، أدارت له ظهرها وقالت: «ليس الآن، أنا متعبة». وظلت شهوراً لا تدعه يقربها، «وكل ليلة تقول: أنا متعبة، أو تقول: أنا مريضة». وتحوّلت غرفة نومه إلى ساحة حرب، «حرب ضروس لا هوادة فيها ولا رحمة». يصفعها وتصفعه وتنشب أظافرها في وجهه و«ينفجر في كيانها بركان من العنف فتكسر كل ما تناله يدها». أكثر من مرة راودته الرغبة في قتلها. كان حديث «الغزل» بينهما: أنا أكرهك، أقسم أنني سأقتلك يوماً ما. وكانت تجيب: أنا أيضاً أكرهك حتى الموت.

وكانت فوق ذلك كله «مومساً» في سلوكها. «كان يحلو لها أن تغازل كل من هبّ ودبّ. كانت تغازل غرسونات المطاعم وسوّاقي الباصات وعابري السبيل. وكان بعضهم يتشجع ويستجيب، ويردّ بعضهم بعبارات بذيئة، فأتشاجر مع الناس وأضربها وتضربني في عرض الطريق... وكنت أعلم أنها تخونني، وكان البيت كله يفوح بريح الخيانة».

وبديهي أنه ينبغي أن نرى في «عهرها» هذا رمزاً إلى **دعوتها العالمية. فهي** تستأثر بمصطفى سعيد، لكنه لا يستطيع أن يستأثر بها. إنه لها، وهي للجميع. ليس في العالم سوى جين مورس واحدة، وفيه بالمقابل لها، من شتى أرجائه، طلّاب كُثُر من أنداد مصطفى سعيد. إن عالم جين مورس هو قِبلة العالم.

لو كان مصطفى سعيد فرداً مفرداً، لكان ملّ الطراد قبل «الزواج» والصدود والهوان بعده. لكن مصطفى سعيد لم يكن شخصاً، بل كان جيلاً: ذلك الرعيل الأول من رواد الهجرة الذين أصابتهم «عدوى الرحيل» فأسلسوا قيادهم، كملوك المجوس، لنجمة الشمال تقودهم أنى شاءت، ولو إلى حتفهم.

ولأنه يمثّل جيلاً بكامله[٥]، فما كان يملك خياراً ولا حيلة: فحتى درب الجلجلة يهون في سبيل جين مورس وعالم جين مورس.

ألم يقيَّض قط لمصطفى سعيد أن يمتلك جين مورس؟ بلى. في ليلة ليست كالليالي الأخر، تدنّت درجة الحرارة فيها إلى «عشر درجات تحت الصفر»، وتحوّلت فيها المدينة كلها إلى «حقل جليد»، بينما ارتفعت الحرارة في جسم مصطفى سعيد؛ ففي رأسه «حمّى» ودمه «يغلي» وجبهته «بالعرق تتصبب»؛ في ليلة كتلك، حيث الشمال في أعلى درجة من درجات شماليته وحيث الجنوب في أنقى حالة من حالات جنوبيته، «تحدث الأعمال الجسيمة» وتكون «ليلة الحساب». وهكذا يتخذ مصطفى سعيد، وجسمه «ساخن» و«الجليد يفرقع» تحت حذائه، قراره بأن يمتلك «البرد». وكانت بينه وبين جين مورس لحظة لقاء «ليس قبلها ولا بعدها شيء». ركز نفسه بين فخذيها البيضاوين المفتوحتين، وركز خنجره بين نهديها، وفي اللحظة التي استقر فيها «في مستودع الأسرار، حيث يولد الخير والشر»، ضغط الخنجر بصدره «حتى غاب كله في صدرها بين النهدين». كانت لحظة امتلاك واغتيال. لحظة تفجّر فيها كل الشوق المكنون في صدره وكل الحقد المكبوت في قلبه. فكان لقاء مصطفى سعيد بجين مورس مثلما يلتقي «فلكان في السماء في ساعة نحس».

---

٥ ـ لعل الإشارة إلى هذه الصفة التمثيلية الجماعية لمصطفى سعيد قد وردت حين طرح عليه المدعي العام أثناء المحاكمة الأسئلة التالية:

ـ أليس صحيحاً أنك في الفترة ما بين أوكتوبر ١٩٢٢ وفبراير ١٩٢٣، في هذه الفترة وحدها على سبيل المثال، كنت تعيش مع خمس نساء في آن واحد؟

• بلى.

ـ وأنك كنت توهم كلاً منهن بالزواج؟

• بلى.

ـ وأنك انتحلت اسماً مختلفاً مع كل منهن؟

• بلى.

ـ وإنك كنت حسن، وتشارلز، وأمين، ومصطفى، ورتشارد؟

• بلى.

لم تكن هناك طريقة أخرى لامتلاك جين مورس غير اغتيالها، مثلما لا يلتقي الفلك فلكاً إلا ليفجّره. جين مورس كانت عالماً ومصطفى سعيد كان عالماً، ولم يكن بين هذين العالمين من سبب غير الصراع وغير العنف. لم يكن هذا العنف ابن يومه، بل كان من موروثات التاريخ. على امتداد صفحات قصة حياته، كان مصطف سعيد يتحدث عن «جرثوم مرض عضال» له من العمر «ألف عام». وليس مصطفى سعيد هو الذي دفع بآن همند وشيلا غرينود إلى الانتحار، وليس مصطفى سعيد هو الذي قتل جين مورس، وإنما هي العدوى، عدوى الجرثوم القاتل، «أصابتهن منذ ألف عام».

ماذا حدث قبل ألف عام؟ وما تلك الجرثومة؟ وما ذلك المرض العضال؟ المرض مرض أوروبي، والجرثومة جرثومة «العنف الأوروبي الأكبر». وقبل ألف عام عرض العنف الأوروبي أولى تظاهراته: **الحملات الصليبية**. في تلك الحملات، كانت الجرثومة لا تزال في طور الحضانة، وكان كل ما حدث في تلك الحملات الثماني قبل ألف عام مجرد إرهاص بما سيحدث في كبرى الحملات الصليبية: **الحملة الاستعمارية**. ومثلما كان يصعب التمييز قبل ألف عام بين الأوروبيين والصليبيين، كذلك كان يصعب في عصر مصطفى سعيد التمييز بين الغرب والاستعمار. وذلك هو المأزق الحقيقي الذي يواجه طموح حضارة الغرب في أن تكون هي حضارة العالم. ومصطفى سعيد نفسه، الذي فتن كما لم يفتن أحد بعالم جين مورس والذي سحرته نجمة الشمال فتبعها حتى الموت والفناء، بل حتى الخيانة، ما كان يستطيع أن ينسى أن «البواخر مخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز» وأن «سكك الحديد أنشئت أصلاً لنقل الجنود». ولهذا لم يكن مصطفى سعيد شهريار يجدّ في طلاب شهرزاد مستحيلة، بل كان أيضاً غازياً يأخذ بثأر تاريخي. كان لسان حاله يقول أثناء محاكمته: «نعم يا سادتي، إنني جئتكم غازياً في عقر داركم. قطرة من السمّ الذي حقنتم به شرايين التاريخ».

كان مصطفى سعيد هو الآخر، إذاً، تلميذاً مجتهداً على مقاعد مدرسة «العَوْد الأبدي» أو «الدور التاريخي». وهذه نقطة سوداء ـ والحق يقال ـ في سجل وعيه

التاريخي. نقطة يتيمة، لكن سوداء. فلا نظرية العود الأبدي كما رأينا آنفاً بصحيحة، ولا كذلك نظرية «جرثومة الألف عام». فأوروبا التي جيّشت الحملات الصليبية ليست هي نفسها التي جيّشت الحملات الكولونيالية. ونسبة الحملات الأولى إلى الثانية ليست كنسبة طور حضانة الجرثومة إلى طور ظهور الأعراض. أوروبا الصليبيين هي أوروبا الإقطاع، أما أوروبا المستعمرين فهي أوروبا الرأسمالية. والحال أن ما بين هاتين الأوروبتين انقطاع، لا استمرار. ونظرية «جرثومة الألف عام»، علاوة على أنها لا تساعد على وعي حقيقة ما حدث «بعد ألف عام»، نظرية ذات حدّين، أي أنها قابلة للتوظيف في **صالح** من تُوظَّف **ضدّه**. ذلك أننا لو تخيّلنا مصطفى سعيد صليبياً أبيض وأوروبياً، لأمكننا أن نتصوّره واقفاً بدوره في محكمة التاريخ يصيح بقضاته المسلمين: أنا أيضاً جئتكم غازياً في عقر داركم. الغزو كرّ وفرّ، مدّ وجزر. غزوتمونا في الشاطئ الشمالي للبحر الأبيض المتوسط، فغزوناكم في شاطئه الشرقي. إماراتنا الصليبية في مقابل إماراتكم الأندلسية.

إن مصطفى سعيد[٦] إذ يؤكّد القسمات الأوروبية للعنف يغيّب قسماته الكولونيالية، وإذ يربطه بعراقة تاريخية عمرها ألف عام يموّه أصله الرأسمالي/ الإمبريالي الحديث، وإذ ينسبه إلى كيان جغرافي (أوروبا)[٧]، يحجب بنوّته لنمط حضاري جديد: الصناعة الكبرى. ثم إن مصطفى سعيد ينسى أن الأمم القديمة تتساوى جميعها أو يمكن أن تتساوى من حيث المبدأ في العنف. أما العنف الحديث أو الكولونيالي فهو علامة عدم تساوٍ ماحق، إذ هو حكر لأمم مميّزة وتتعذّر ممارسته على غيرها من الأمم. وبكلمة واحدة، ليس صحيحاً ـ كما يتخيل مصطفى سعيد ـ أن «قعقعة سنابك خيل أللنبي وهي تطأ أرض المقدس» تنسخ بصورة شبه حرفية «صليل سيوف الرومان في قرطاجة». وليس ذلك لأن ألفي

---

٦ ـ ومن ورائه الطيب صالح؟ ومن ورائه عشرات من المفكرين العرب «التاريخانيين» الذين من شدة الاندفاع الذي يقتحمون به التاريخ يخرجون من بابه الخلفي؟

٧ ـ حتى هذا المصطلح (أوروبا) يبدو مثقلاً بشوائب ميتافيزيقية. فالعنف الاستعماري ليس عنفاً أوروبياً، وإنما هو أوروبي غربي. ثم إنه ليس وقفاً على أوروبا الغربية: فهناك أمبريالية يابانية وأمبريالية أمريكية يانكية.

سنة تفصل الفتح الإنكليزي عن الفتح الروماني ـ فالزمن مهما طال هوّة قابلة للردم ـ وإنما لأن الهوّة التي تفصل بين الخطين الحضاريين المعنيين هوّة تاريخية لا قرار لها.

ومع أن كل مناقشتنا هذه يمكن أن تبدو جانبية واستطرادية، إلا أن القضية في تقديرنا مصيرية. فقد كان مئة عامل وعامل يقرر مصائر الفتح في العصور القديمة[٨]. أما الفتح الحديث، الفتح الاستعماري، فمصائره مرهونة في المقام الأول بعامل الوعي. ومن الممكن التساهل في كل شيء إلا في مسألة الوعي، لأن الاستعمار بدون وعيه قابل لأن يتأبّد، ولأن ما ضمن لرشاشات كتشنر تفوّقها الساحق ليس كونها رشاشات، بل عدم وعي العشرين ألفاً الذين حصدتهم بأنها رشاشات.

وإذا عدنا الآن إلى جين مورس وأعدنا طرح السؤال: لماذا قتلها في اللحظة التي امتلكها فيها؟ كان الجواب: لقد أحبّها «بطريقة معوجّة»، فكان لا مناص من أن يمتلكها «بطريقة معوجّة». ولقد كان من المفروض ليلة امتلكها أن تكون حياته قد «اكتملت». وبالفعل، لم يكن قد بقي «ثمة مبرّر للبقاء». ولكن حين دعته إلى الموت معها (رمزياً)، أي إلى الفناء فيها (عملياً)، تردّد وجَبُن. كان يريد نهايته «في الشمال، الشمال الأقصى، في ليلة جليدية عاصفة، تحت سماء لا نجوم فيها، بين قوم لا يعنيهم أمره. نهاية الغزاة الفاتحين». ولكنه ما استطاع وصولاً إلى هذه النهاية. قتل جين مورس بدلاً من أن يفنى فيها. وبقتلها اكتشف أنه لم يملكها قطّ، ولم يمتلك من قبلها آن همند أو شيلا غرينود أو إيزابيلا سيمور. لم يمتلكهن، بل مثّل دور الامتلاك. لم يكن غازياً فاتحاً، بل مثّل دور الغزاة الفاتحين. وبقتله جين مورس، اكتشف الحقيقة، حقيقة أكذوبته. أمام المحكمة وقف يصرخ: «هذا المصطفى سعيد لا وجود له. إنه وهم، أكذوبة. وإنني أطلب منكم أن تحكموا بقتل الأكذوبة».

مصطفى سعيد، الأفريقي الأسود قاتل زوجته البيضاء البشرة، كان له ندّ

---

٨ ـ «حصان طروادة» بليغ الدلالة بهذا الصدد.

تاريخي، أو ندّ أسطوري دخل التاريخ بأقوى مما تدخله الحقيقة: عطيل المغربي، بطل شكسبير. قضاته، في محكمة الأولد بيلي، حاولوا أن يبحثوا له عن أسباب تخفيفية، فصوّروه في صورة عطيل جديد. لكن مصطفى سعيد يرفض هذا التزييف الجديد لدوره. يهتف بقضاته: «هذا زور وتلفيق، أنا لست عطيلاً، أنا أكذوبة». وبالفعل لم يقتل عطيل ديدمونة إلا بدافع **فردي** إن جاز التعبير، دافع الغيرة. أما مصطفى سعيد فلم يكن فرداً، بل ضمير أمة وممثّل جيل. وجريمته تفقد معناها ودلالتها إن لم تحتل مكانها في سياق صراع حضاري. **فهو لم يقتل جين مورس من حيث أنها امرأة، وإنما من حيث أنها عالم.**

لكن مصطفى سعيد لا يكتفي بأن يصرخ في وجوه قضاته: «أنا لست عطيلاً. أنا أكذوبة». بل يعكس أيضاً المعادلة ويصرخ: أنا لست عطيلاً. عطيل كان أكذوبة». وعلى الرغم من أن المفارقة صارخة، فإن صرخته هذه لا تقلّ صدقاً ومطابقة للحقيقة عن صرخته الأولى. فمصطفى سعيد لا يمكن أن يكون عطيلاً لأنه لم يقتل زوجته بدافع الغيرة الفردي، ولكن عطيل أيضاً لا يمكن أن يكون عطيلاً لأنه ليس لأفريقي أسود أن يمتلك ديدمونة أو جين مورس، أو أن يمتلك عالمهما، أن يندمج في عالمهما. شكسبير يكذب على التاريخ لأنه يزعم أن عطيل، وهو المغربي الأسود، كان قائداً في خدمة البندقية، وأنه تزوج أرستقراطية بيضاء من نسائها، وأنه قتلها بدافع الغيرة وحدها. عطيل شخصية ممكنة روائياً، ولكنها مستحيلة حضارياً. **عطيل حقيقة مسرحية، وأكذوبة تاريخية**. وهذا بالضبط ما اكتشفه مصطفى سعيد. فصرخ أولاً: «أنا لست عطيلاً. أنا أكذوبة». ثم صرخ ثانية: «أنا لست عطيلاً. عطيل كان أكذوبة».

لقد كان من المفروض أن ينتهي مصطفى سعيد حينما وحيثما اكتشف حقيقته وزوره. لكن المحكمة تآمرت بدورها ضدّه. أصدرت حكمها لا بقتل الأكذوبة، بل بحبسها سبع سنوات. حاول المستحيل كيما يحملها على اتخاذ القرار «الذي كان عليه أن يتّخذه بمحض إرادته». لكنها أصرّت على ألا تمنحه النهاية التي يطلب. كان قرارها طعنة قاضية أخيرة لطموحه التاريخي، قلّصته إلى بعده الفردي وردّته من عصابي حضاري إلى محض مريض

نفساني يبحث عن نهاية أسطورية مستحيلة لحياة لم تكن أسطورية إلا في ديكورها المسرحي.

ويخرج مصطفى سعيد بعد ذلك من السجن و«يتشرّد في أصقاع الأرض، من باريس إلى كوبنهاجن إلى دلهي إلى بانكوك، وهو يحاول التسويف، وتكون النهاية بعد ذلك في قرية مغمورة الذكر على النيل».

أجل، كانت النهاية في قرية مغمورة، لكنها لم تكن نهاية مغمورة، بل كانت النهاية التي أعطت معنى لكل ما سبقها. بعد طول تطواف في العالم وعواصمه، اختار مصطفى سعيد أن يؤوب إلى الأرض التي منها انطلق، وأن يردّ إلى هذه الأرض بعض جميلها إليه، وأن يستقي مما سيهبه لها معنى أو بعض معنى لكل غزوته الدونكيشوتية في بلاد الصقيع الشمالي. ففي قرية سودانية مغمورة الذكر على النيل اشترى أرضاً، وحوّلها إلى مزرعة، وتزوّج سودانية، حسنة بنت محمود، واستولدها ولدين، وساهم مساهمة نشِطة في أعمال «لجنة المشروع الزراعي». وكانت له اليد الطولى في تنظيم توزيع الماء على الحقول وفي افتتاح دكان تعاوني وفي استغلال أرباح المشروع في إقامة طاحونة الدقيق. وقد أحبّه أهل القرية، خلا تجارها، وقالوا «ذلك هو الرجل الذي كان يستحق أن يكون وزيراً في الحكومة لو كان يوجد عدل في الدنيا». وطالت إقامته في القرية أعواماً خمسة قبل أن يموت غرقاً في فيضان للنيل.

بيد أن علمه الذي وضعه في خدمة أهل القرية لم يكن الشكل الرئيسي لمساهمته. كان الشيء العظيم حقاً الذي استحدثه في حياة القرية التغيير الذي أحدثه في شخصية زوجته، حسنة بنت محمود.

عن تغيُّرها يقول محجوب، ضمير القرية: «الحقيقة أن بنت محمود قد تغيَّرت بعد زواجها من مصطفى سعيد. كل النسوان يتغيّرن بعد الزواج. لكن هي خصوصاً تغيّرت تغيّراً لا يوصف. كأنها شخص آخر. حتى نحن أندادها الذين كنا نلعب معها في الحي، تنظر إليها اليوم فنراها شيئاً جديداً. هل تعرف؟ كنساء المدن».

هل ثمة مجال للشكّ في أن حسنة بنت محمود، مثلها مثل مصطفى سعيد والراوية وكل شخصية أخرى في الرواية، شخصية رمزية؟ ولنجهر بأكثر من ذلك: أليست حسنة بنت محمود رمزاً للأمة التي طرأ عليها تبدّل عظيم، حتى غدت وكأنها «شخص آخر»، بعد أن عاد إليها الجيل الأول من المثقفين المغتربين، حاملين معهم قبساً أو لقاحاً من حضارة العصر؟

ماذا كانت ستكون حياة الأمة، ماذا كانت ستكون حياة حسنة بنت محمود، ماذا كانت ستكون لولا أوبة مصطفى سعيد و«زواجه» منها؟ الجواب على ذلك تقدمه بنت مجذوب، رمز الأمة القديمة، الأمة التي تأبى أن تستيقظ، الأمة التي لم يكن عام ١٨٩٨ بمثابة رضّة لها.

كانت بنت مجذوب في السبعين من العمر، وكان فيها بقايا جمال. وقد «تزوّجت عدداً من خيرة رجال البلد، ماتوا كلهم عنها». وكانت لا تتحرّج في الكلام. وكان وجودها كله يتلخّص في ما بين فخذيها. وكانت في تفحّشها في الكلام بذيئة بذاءة عتيقة كالتاريخ، فكأنها راوية قصص ماجنة من قصص **«الأغاني»** أو بطلة حكاية فاحشة من حكايات **«رجوع الشيخ إلى صباه»**[٩]. سئلت: «حدّثينا يا بنت مجذوب، أيّ أزواجك كان أحسن؟». فقالت على الفور: «ود البشير، عليّ الطلاق، كان عنده شيء مثل الوتد حين يدخله في أحشائي لا أجد أرضاً تسعني. كان يرفع رجلي بعد صلاة العشاء، وأظل مشبوحة حتى يؤذن أذان الفجر. وكان حين تأتيه الحالة يشخر كالثور حين يذبح. وكان دائماً حين يقوم من فوقي يقول: «هالله الله يا بنت مجذوب».

وفي الوقت الذي تبدّلت فيه حسنة بنت محمود حتى صارت «كنساء المدن»، كانت بنت مجذوب تصرّ على أن تبقى من «بنات البلد». كان الجنس موضوع مفاخرتها الوحيد. وما كانت ترى حاجة إلى أن يتبدّل شيء عما كانت

٩ ـ والعنوان الكامل: **رجوع الشيخ إلى صباه في القوة على الباه** لمؤلفه أحمد بن سليمان الشهير بابن كمال باشا.

عليه الحال قبل ألف عام. وما كان للمرأة في نظرها سوى دور واحد: أن تُشعِر الرجل «حين تفتح فخذيها كأنه أبو زيد الهلالي».

إن عظمة التحول الذي طرأ على حسنة بنت محمود، بنتيجة زواجها من مصطفى سعيد، أي بالعقل الذي اغترب وعايش حضارة العصر، يمكن أن تقاس بما حدث بينها وبين ود الريّس.

كان ود الريّس الندّ المذكّر لبنت مجذوب، وكان هو الآخر قد شارف على السبعين، وكان شعاره في الحياة أنه «لا توجد لذة أعظم من لذة النكاح»، وكان مزواجاً مطلاقاً، يأخذ النساء «حيثما اتفق» ويجيب إذا سئل: «الفحل غير عوّاف». وكان هو الآخر وكأنه خرج لتوّه من صفحات كتاب «**رجوع الشيخ إلى صباه**».

ومع أنه من الممكن أن نرى في ود الريس مجرد رجل في بلد فيه «الرجال قوّامون على النساء»، وفيه «المرأة للرجل، والرجل رجل حتى لو بلغ أرذل العمر»، إلا أنه من الضروري أيضاً أن نعامل ود الريس معاملتنا لسائر أبطال **موسم الهجرة إلى الشمال** فنرى فيه رمزاً.

إن ود الريس يرمز إلى ذلك الشطر التقليدي من الأمة التي تحكَّم بمصائرها أجيالاً وأجيالاً وما نالها منه على يديه غير الازدراء؛ ذلك الشطر التقليدي الذي لم يكتشف انتماءه إلى الأمة ولم يطب له هذا الانتماء إلا حين رأى غيره يزاحمه على امتلاكها؛ ذلك الشطر التقليدي الذي لم يتنطّع للأخذ بيد الأمة إلى الخلاص إلا محاكاة لمبادرة الشطر المتقدم منها ونكاية به؛ ذلك الشطر التقليدي الذي جهر بوطنيته لا حبّاً بالأمة بل غيرة وحسداً مما عاينه من حب الشطر المتقدم لها؛ وبكلمة واحدة، ذلك الشطر من الأمة الذي لم يطب له «ركوبها» إلا بعد أن «ركبها» غيره. وعلى حدّ تعبير محجوب بصراحته الضميرية: «ود الريس كهؤلاء الناس المغرمين باقتناء الحمير، الواحد منهم لا تعجبه الحمارة إلا إذا رأى رجلاً آخر راكباً عليها. يراها حينئذ جميلة ويسعى جاهداً لشرائها».

لكل هذا أراد ود الريس أن يتزوج حسنة بنت محمود، بعد أن مات عنها زوجها مصطفى سعيد. أراد أن يتزوج منها رغم الفارق الكبير بينهما في

العمر[10]. أرادها زوجة له و«أنفها صاغر». أرادها زوجة له وأن «تحمد الله أنها وجدت زوجاً مثله». ولما رفضت، ما زاده رفضها إلا إصراراً على امتلاكها. وظلّ يلاحقها بإصرار سنتين كاملتين. ولما أرغمها أهلها أخيراً على القبول به بعلاً لها، تمنّعت عليه أسبوعين كاملين «لا تكلّمه ولا تدعه يقربها». وفي الليلة الخامسة عشرة حاول أن ينال «حقّه» منها عنفاً وغصباً. «عضّ حلمة نهدها حتى قطعها وعضّها وخدشها في كل شبر من جسمها». ومع أنها كانت «أجمل امرأة في البلد» و«أعقل امرأة في البلد»، أو لأنها «أجمل امرأة في البلد» و«أعقل امرأة في البلد»، ردّت عنفه بعنف يفوقه أضعافاً. قتلته وقتلت نفسها. طعنته بالسكين أكثر من عشر طعنات. «طعنته في بطنه وفي صدره وفي محسنه»، وتوّجت فعلتها بأن قطعت و... يا للبشاعة... ره».

ذلك هو التحوّل العظيم الذي طرأ على حسنة بنت محمود بنتيجة زواجها، ولو لفترة قصيرة، من مصطفى سعيد. أبت أن تكون بنت مجذوب أخرى. طوت إلى الأبد صفحة «**رجوع الشيخ إلى صباه**»، ومعه التاريخ الذي توقّفت عجلته عند «القوة على الباه» و«لذة النكاح». وما اكتفت بأن قتلت غاصبها، بل زادت بأن بترت عضوه لتضع حداً نهائياً لما كان على مرّ التاريخ أداة استعبادها ورمز مذلتها ومهانتها.

هل انتهى، بنهاية حسنة بنت محمود، كل دور لمصطفى سعيد؟

هنا يأتي دور الراوية، أغنى شخصيات **موسم الهجرة إلى الشمال** بعد مصطفى سعيد. وهو بالتحديد «يبتدئ من حيث انتهى مصطفى سعيد»، وعليه يقع عبء تنفيذ وصيته. إنه، بمعنى من المعاني، «ابنه»، أو هكذا يحسبه على الأقل مَن عرفه وعرف مصطفى سعيد. وليس من قبيل الصدفة أن يكون قد خلط، في أول مرّة دلف فيها إلى غرفة مصطفى سعيد، بين صورته في المرآة وصورة هذا الأخير: فهما من سلالة واحدة، ولكن من جيلين متتاليين. مصطفى سعيد يمثل جيل الهجرة الأولى، والراوية جيل الهجرة الثانية. وهذه واقعة لها

---

١٠ ـ ود الريس، شأنه شأن بنت مجذوب وسائر المترددين على مجلسهما، طاعن في السن، وشيخوخته هذه واقع ورمز في آن واحد.

أثرها الحاسم في ما اتسمت به حياة الأول من اختلال واضطراب، وما اتصفت به حياة الثاني من اتزان واعتدال. فمصطفى سعيد، باعتباره أول من تعلم الإنكليزية وأول من ذهب إلى بلاد الإنكليز وأول من تزوج بإنكليزية، تلقى صدمة الاحتكاك بالغرب في مطلق عنفها وعريها. أما الراوية فقد كان وقعها عليه، باعتباره الثاني، أخف، وكان بالتالي أقدر على هضمها.

كان مصطفى سعيد كتلة متفجرة من التناقضات، وكان يتنقّل من قطب إلى آخر ألف مرة في اليوم الواحد. ومن هنا كان «الاعوجاج» في عواطفه و«الالتواء» في تفكيره. كان عبداً وكان إلهاً معاً. أما الراوية فكان أقل تمزقاً، وأقل تشتتاً وتوزُّعاً بين التناقضات الحادّة والصارخة، فكان يمتلك بالتالي امتياز التفكير الهادئ بصدد استعباد الإنسان الأسود وبصدد تأليهه في آن معاً لمجرّد أنه أسود. يقول: «يا للغرابة. يا للسخرية. الإنسان لمجرد أنه خُلق عند خط الاستواء، بعض المجانين يعتبرونه عبداً وبعضهم الآخر يعتبرونه إلهاً». وكان يمتلك أيضاً امتياز إصدار الأحكام الأخلاقية. فما كان قضية حياة أو موت بالنسبة إلى مصطفى سعيد، وحتى بالنسبة إلى ود الريس، يغدو بالنسبة إليه مجرّد موضوع للتأمل الأخلاقي: «تخيّلتُ حسنة بنت محمود، أرملة مصطفى سعيد. هي المرأة نفسها في الحالتين ـ فخذان بيضاوان مفتوحتان في لندن، وامرأة تئن تحت ود الريس الكهل، قبيل طلوع الفجر في قرية مغمورة الذكر عند منحنى النيل. إن كان ذلك شرّاً، فهذا أيضاً شرّ».

مصطفى سعيد صاح في المحكمة: «إنني قطرة من السمّ الذي حقنتم به شرايين التاريخ». أما الراوية، ممثل الرعيل الثاني، فما كان به من حاجة إلى أن يصيح، بل كان حسبه ـ ومن امتيازه ـ أن يجري في ذهنه المحاكمات المنطقية الباردة: «كونهم جاءوا إلى ديارنا، لا أدري لماذا، فهل معنى ذلك أننا نسمّم حاضرنا ومستقبلنا؟».

بالنسبة إلى مصطفى سعيد كانوا سكان المريخ، كانوا من طينة أخرى، كانوا «غيرنا». أما الراوية فإنه واثق، إذا سئل عنهم، أنهم «مثلنا، مثلنا تماماً. يولدون ويموتون، وفي الرحلة من المهد إلى اللحد يحلمون أحلاماً بعضها يصدق وبعضها

يخيب. يخافون من المجهول، وينشدون الحب، ويبحثون عن الطمأنينة في الزوج والولد». مثلنا، أو بتعبير أدق مثلنا **تقريباً**. و«تقريباً» هذه تلخص كل الفارق بين المركز المتقدم والمحيط المتخلف: «فيهم أقوياء وبينهم مستضعفون، لكن الفروق تضيق وأغلب الضعفاء لم يعودوا ضعفاء».

مصطفى سعيد كان ابن عام ١٨٩٨، فما كان يستطيع أن ينسى رشاشات كتشنر ولا أن يتناسى أن «البواخر مخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز، وسكك الحديد أنشئت أصلاً لنقل الجنود». أما الراوية فكان ابن الاستقلال أكثر منه ابن الاحتلال، ولذلك كان أكثر ثقة بالنفس وأكثر اطمئناناً إلى المستقبل: «إنهم سيخرجون من بلادنا إن عاجلاً أو آجلاً، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة. سكك الحديد، والبواخر، والمستشفيات، والمصانع، والمدارس ستكون لنا، وسنتحدث لغتهم، دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل، سنكون كما نحن، قوم عاديون».

عاديون؟ هذا بالضبط ما لم يشأ أن يكونه مصطفى سعيد وأبناء جيله. كانوا متهمين بأنهم **دون** البشر، فأرادوا أن يثبتوا أنهم **فوق** البشر. وهذا سر آخر من أسرار معجزة ذكائهم. مصطفى سعيد، بعد نيله شهادة الدكتوراه، عُيِّن «محاضراً للاقتصاد في جامعة لندن» وهو في «الرابعة والعشرين». وبالمقابل، عُيِّن الراوية، بعد نيله الدكتوراه أيضاً، موظفاً عادياً في وزارة المعارف السودانية: مدرِّساً للأدب الجاهلي في المدارس الثانوية، ثم رُقِّي مفتشاً للتعليم الابتدائي.

ولأن الجيل الثاني أقل تمزقاً، لم يعرف الحرقة التي عرفها الجيل الأول. الدكتوراه التي نالها الراوية كانت لأنه قضى ثلاثة أعوام في بلاد الغربة ينقِّب في «حياة شاعر مغمور من شعراء الإنكليز». أما **الدكتور** مصطفى سعيد فكانت أطروحة حياته، لا أطروحة دراسته فحسب، «**اقتصاد الاستعمار**».

مصطفى سعيد كان «عقلاً كبيراً». ترك عدداً من المؤلفات، وأصاب شهرة لدى اليسار الإنكليزي ومدرسة الاقتصاديين الفابيين. لكنه كان في المقام الأول رجل **عمل**. أما الراوية فقد خلت حياته من المغامرات، وكان رجل **تأمل**.

مصطفى سعيد كان بحاجة إلى أن يغزو ويقتل ليثبت أنه ليس «أكذوبة»

وليؤكد هوية انتمائه. أما الراوية فحسبه أن يتأمل حتى يتحسّس انتماءه ويشعر أنه «من هنا» وليس «من هناك». حسب الراوية أن يتأمل «النخلة القائمة في فناء دارنا» وأن ينظر «إلى جذعها القوي المعتدل وإلى عروقها الضاربة في الأرض» حتى يحسّ «بالطمأنينة» وبأنه ليس «ريشة في مهب الريح» وبأنه «مثل تلك النخلة، مخلوق له أصل، له جذور، له هدف».

الصدمة الأولى كانت من نصيب مصطفى سعيد، فكان نموذجاً للإنسان المنقطعة جذوره، اللاهث أبداً، وبكل السبل الممكنة، وراء وصل ما انقطع. كان بلا أب، وحتى بلا أم. أما الراوية، ابن الجيل الثاني الذي كان بينه وبين الصدمة ما يشبه اللبّادة الواقية، فقد كان له، علاوة على الأب والأم، **جدّ**. كان الاسم المستعار لهذا الجد هو الحاج أحمد. أما اسمه الحقيقي فكان **التاريخ**. ولندع للراوية أن يحدثنا عن جده:

ـ أذهب إلى جدي، فيحدثني عن الحياة قبل أربعين عاماً، قبل خمسين عاماً، لا بل ثمانين، فيقوى إحساسي بالأمن.

ـ صوت جدي يصلي. كان آخر صوت أسمعه قبل أن أنام وأول صوت أسمعه حين أستيقظ. وهو على هذه الحال لا أدري كم من السنين، كأنه شيء ثابت وسط عالم متحرك... البلد الآن ليس معلقاً بين السماء والأرض، ولكنه ثابت، البيوت ثابتة، والشجر شجر.

ـ وقفت عند باب دار جدي.. دار فوضى قائمة دون نظام، اكتسبت هيئتها هذه على مدى أعوام طويلة: غرف كثيرة مختلفة الأحجام، بُنيت بعضها لصق بعض في أوقات مختلفة... دار متاهة، باردة في الصيف، دافئة في الشتاء. إذا نظرت إليها من الخارج، دون عطف، أحسست بها كياناً هشاً لن يقوى على البقاء. ولكنها تغالب الزمن بشيء كالمعجزة.

ـ تمهلت عند باب الغرفة وأنا أستمرئ ذلك الإحساس العذب الذي يسبق لحظة لقائي مع جدي كلما عدت من السفر. إحساس صافٍ بالعجب من أن ذلك الكيان العتيق لا يزال موجوداً أصلاً على ظاهر الأرض.

ـ حين أعانق جدي أستنشق رائحته الفريدة التي هي خليط من رائحة الضريح الكبير في المقبرة ورائحة الطفل الرضيع.

ـ ذلك الصوت النحيل المطمئن يقوم جسراً بيني وبين الساعات القلقة التي لم تتشكل بعد، والساعات التي استوعبت أحداثها ومضت وأصبحت لبِناتٍ في صرح له مدلولات وأبعاد.

ـ نحن بمقاييس العالم الصناعي الأوروبي فلاحون فقراء، ولكنني حين أعانق جدي أحسّ بالغنى، كأنني نغمة من دقات قلب الكون نفسه.

ـ إنه ليس شجرة سنديان شامخة وارفة الفروع في أرض منّت عليها الطبيعة بالماء والخصب، ولكنه كشجيرات السيال في صحارى السودان، سميكة اللُحِيّ حادة الأشواك، تقهر الموت لأنها لا تسرف في الحياة. وهذا هو وجه العجب: أنه عاش أصلاً ـ رغم الطاعون والمجاعات والحروب وفساد الحكام.

إن هذه الغنائية، مهما تكن أخاذة، لا تفلح في إخفاء العيب الأساسي لمضمونها التأملي: فالتأمل يفهم العالم لكنه لا يغيّره. وذلك هو سر الموقف النقدي الذي يتخذه الراوية إزاء ذاته: فهو يصنف نفسه، على الرغم من نشاط ذهنه، في عداد من أسماهم المسيح بـ «الفاترين». فمع أنه حين عاد إلى أهله بعد غياب سبعة أعوام في أوروبا أحسّ كأن «ثلجاً يذوب في دخيلته» وكأنه «مقرور طلعت عليه الشمس»، ومع أنه كان أكثر من التفكير بهم في الغيبة ولبث «سبعة أعوام يحنّ إليهم ويحلم بهم» و«يعيش معهم»، غير أنه يقرّ في موضع آخر: «لكنني عشت معهم على السطح، لا أحبهم ولا أكرههم». وذلك هو بالضبط **الفاتر**: من لا يحب ولا يكره، ومن لا يختار.

وبالفعل، كان مصطفى سعيد قد أتاح له فرصة عظيمة للاختيار، وكان ذلك حين جعل منه قيّماً ووصيّاً. كتب له في وصيته: «إنني أترك زوجتي وولدي وكل مالي من متاع الدنيا في ذمتك، وأنا أعلم أنك ستكون أميناً على كل شيء. زوجتي تعلم بكل مالي، وهي حرّة التصرّف. إني واثق بحكمتها. ولكنني أطلب منك أن تؤدي هذه الخدمة لرجل لم يسعد بالتعرف إليك كما ينبغي: أن تشمل أهل بيتي برعايتك وأن تكون عوناً ومشيراً ونصيحاً لولديَّ،

وأن تجنبّهما ما استطعت مشقّة السفر... واحسرتي إذا نشأ ولداي وفيهما جرثومة هذه العدوى، عدوى الرحيل. إنني أحمّلك الأمانة لأنني لمحت فيك صورة عن جدّك. لا أدري متى أذهب يا صديقي ولكنني أحس أن ساعة الرحيل قد أزفت فوداعاً».

هل استطاع الراوية أن يحمل الأمانة وأن يفي بالوصية؟

لقد أتيحت له الفرصة، لكنه أبى أن يختار. كان ذلك حين أصرّ ود الريس على الزواج من حسنة بنت محمود، وقد أنذرته يومئذ بأنه إذا ما أجبرها أهلها على الزواج من ود الريس، فإنها ستقتله وستقتل نفسها. وكان الراوية يعلم أنها صادقة في إنذارها. ولكنه ترك الأمور تسير في مجراها وصولاً إلى المأساة. وحين سدت في وجهها المنافذ جميعاً، بعثت إليه ـ في مجهود يائس أخير ـ «أن يعقد عليها»، ولو شكلياً، لينقذها من ود الريس ومن المأساة. ولكنه ترك الأمور تسير في مجراها وصولاً إلى المأساة. أبى أن يختار، بل صار يكره مصطفى سعيد لأنه أفسح أمامه مسؤولية الاختيار.. كرهه حتى صار اسمه عنده **الغريم**.

صحيح أننا لولا الراوية لما كنا عرفنا بقصة مصطفى سعيد، ولكن صحيح أيضاً أنه لولا مصطفى سعيد لما كان معنى لوجود الراوية.

إلا أنه ينبغي علينا بدورنا أن نحاذر من أن نقسو على الراوية أكثر مما ينبغي. ولا مناص لنا من أن نأخذ بعين الاعتبار أن مجرد كونه هو **الراوية** قد فرض عليه أن يقسو على نفسه أكثر من قسوته على «غريمه» لأنه ليس أكره على القارئ من ضمير الأنا وهو يتحدث بلغة الإعجاب بالذات ويكيل الثناء لنفسه. إن الراوية يحاسب ذاته على أشياء لا يحاسَب عليها مصطفى سعيد، تماماً كما أن الحاضر يغفر للغائب أو الماضي أموراً لا يغفرها لنفسه.

وفي الواقع، إن للراوية أعذاره التخفيفية. فهو لم يمتنع عن الزواج من حسنة بنت محمود لأنه لا يحبها، بل هو على العكس يقرّ بأنه كملايين الآخرين لا يستطيع أن يتجرد من عاطفة الوطنية، حتى وإن تكن في نظر بعضهم مرضاً: «إنني، بشكل أو بآخر، أحبّ حسنة بنت محمود، أرملة مصطفى سعيد. وأنا،

مثله ومثل ود الريس وملايين آخرين، لست معصوماً من جرثومة العدوى التي يتنزّى بها جسم الكون».

وبديهي أننا نستطيع أن نشم هنا رائحة تطلعات كوسموبوليتية موروثة من الوسط الأوروبي الذي قضى فيه الراوية أعواماً سبعة متتابعة يتعلم ويتثاقف، ولكن ذلك بالضبط ما يؤكد ما افترضناه من أن حسنة بنت محمود ليست «امرأة كسائر النساء»، ومن أنها، بزواجها من مصطفى سعيد وبطلبها من الراوية أن يعقد عليها، مع إصرارها في الوقت نفسه على إغلاق فخذيها دون ود الريس، رمز للأمة التي طفقت تستيقظ والتي باتت تنتظر من مثقفيها، من أولئك الذين قبسوا من حضارة العصر، أن يحرروها من الأغلال التي تكبّلها إلى الماضي وإلى التخلف.

إن استنكاف الراوية عن الزواج من حسنة بنت محمود لم يكن عن تخاذل وتملص من المسؤولية، وإنما لأنه كان متزوجاً أصلاً وأباً لطفلة، وابنته كان اسمها **آمال**. وما دام اسمها آمال، فإنه واثق بأن «أرض اليأس والشعر» ستكون هي نفسها «أرض الشعر والممكن». والممكن لا حدود له: «سنهدم وسنبني وسنخضِع الشمس ذاتها لإرادتنا وسنهزم الفقر بأي وسيلة».

وفي الواقع، يبدو الراوية مهتماً بمصير الأولاد أكثر منه بمصير الزوجة. مصطفى سعيد نفسه قال له إنه واثق بزوجته وإنها «حرة التصرف»، بينما عقد كل الرجاء عليه ليجنّب ولديه «مشقّة السفر». وبالفعل، إن مصير الزوجة من مصير مصطفى سعيد، وإن صفحة من تاريخ الأمة يجب أن تطوى مع صفحة مصطفى سعيد. أما مصير الأولاد فمن مصير الراوية، وما سيكون يتقدم دوماً في الأهمية على ما كان. لكن هل يستطيع الراوية أن يؤدي المهمة وأن ينفّذ الوصية؟ هل باستطاعته أن يجنّب الولدين مشقّة السفر، وأن يحول دون انتقال جرثومة عدوى الرحيل إليهما؟

حتى يستطيع ذلك، فلا بد أن يقتدر هو ذاته أولاً على انتزاع تلك الجرثومة من نفسه. فهل هو بمقتدر؟ الحق أن الجواب ليس متعلقاً به، بقدر ما هو متعلق باتجاه النهر. والنهر يجري نحو الشمال. «قد يعترضه جبل فيتّجه شرقاً، وقد

تصادفه وهدة من الأرض فيتّجه غرباً، ولكن إن عاجلاً أو آجلاً يستقرّ في مسيره الحتمي ناحية البحر في الشمال».

مصطفى سعيد حين أراد أن يهرب من هذه الحقيقة، بعد أن انصاع لها مدى حياته انصياعه لناموس طبيعي، وحين أراد أن يختنق في نفسه إلى الأبد نداء الرحيل، لم يجد غير الحل اليائس: أغرق نفسه في مياه النيل، وهو في عزّ فيضانه، فضمن لنفسه بذلك أن ينصهر حيث غرق ـ في الجنوب لا في الشمال ـ مع عناصر الطبيعة المحايدة اللامكترثة.

الراوية طلب السباحة لا الغرق. أراد أن يقطع النهر من شاطئه الجنوبي إلى شاطئه الشمالي، في يوم لم يكن فيه «النهر ممتلئاً كأيام الفيضان ولا صغير المجرى كأيام التحاريق». أراد، وهو المتوازن، أن يقطع النهر بتوازن في زمن كان فيه الزمن متوازناً. ولما بلغ نقطة التوازن المطلق، حيث «الشاطئ يعلو ويهبط» و«دويّ النهر يغور ويطفو»، وحيث صار «بين العمى والبصر»، «يعي ولا يعي»، تلفّت «يمنة ويسرة» فإذا هو «في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب»، لا يستطيع «المضيّ» ولا يستطيع «العودة»، والحقيقة الوحيدة التي هو على ثقة منها أنه «لن يستطيع أن يحفظ توازنه مدة طويلة» وأنه «إن عاجلاً أو آجلاً ستشدّه قوى النهر إلى القاع». وحفاظاً منه على القوة المتبقية له وليبقى طافياً على السطح أطول وقت مستطاع انقلب على ظهره. وفي «حالة بين الحياة والموت» رأى «أسراباً من القطى متجهة شمالاً». وتساءل: «هل نحن في موسم الشتاء أو الصيف؟ هل هي رحلة أم هجرة؟». أياً يكن الجواب، فإن أبشع ميتة هي الميتة في منتصف الطريق. ولهذا لم يكن أمامه من خيار إلا أن يستجمع ما تبقّى له من طاقة وأن يصرخ وكأنه «ممثل هزلي يصيح في مسرح: النجدة النجدة».

تلك هي الجملة الأخيرة في الرواية، وهي كما نرى وكما يخبرنا الراوية نفسه، جملة مسرحية. إذ لن يكون هناك غريق. كما لن يكون منجد. فالصورة رمزية والمشهد ديكوري. صحيح أنه مشهد الختام، لكنه ما كان يملك إلا أن يكون اصطناعياً. فالمسرحية في الواقع لا تزال تترى فصولاً، وليس في العالم أحد يعلم ماذا سيكون فصلها الأخير. أرحلة أم هجرة أم لقاء في منتصف الطريق؟ أم

أن العالم سيغدو فعلاً هو العالم فلا يعود فيه شمال ولا جنوب، ولا يعود فيه غرب ولا شرق؟

أجل، لا أحد يدري. لكن الشيء الوحيد الأكيد أنه، في التمثيلية التي اسمها **موسم الهجرة إلى الشمال**، لعب مصطفى سعيد دوراً **تراجيدياً**، بينما اكتفى الراوية بدور **درامي**. ولعل ثمة دوراً لا يزال بانتظار من يلعبه: الدور **الكوميدي**. لكن ممثل هذا الدور لن يوجد إلا يوم يكون قد انتهى كل شيء، أي يوم يكون العالم قد استحال كروياً فعلاً، كل نقطة فيه هي نقطة مركز لكل ما فيه من دوائر، ويوم تكون الجهات الأربع بالتالي قد انتفى، بحكم كروية العالم، كل معنى لها، فأمست من ذكريات الماضي البعيد التي لا يجرح الهزل بصددها مشاعر كائن من كان.

وبديهي أن ذلك لن يكون في عقد أو عقدين. ولعلنا إذا تحدثنا عن قرن على الأقل نكون من المتفائلين[١١].

١١ ـ إحصائيات الأمم المتحدة تشير إلى أن الهوة بين الأمم المتقدمة والأمم المتأخرة آخذة بالاتساع لا بالنقص، وبموجب متوالية هندسية لا حسابية (كتبنا هذا الكلام عام ١٩٧٦، أي قبل أن ترى **المعجزة الصينية** النور).

الأشجار واغتيال مرزوق
أو العالمان اللذان لا يمكن أن يتلاقيا

هذه الرواية لا تندرج في باب «القصة الحضارية» كما تناولناها بالمعالجة حتى الآن. بيد أن الفصل القصير الذي يفرده منها عبد الرحمن منيف للحديث عن علاقة بطله منصور عبد السلام بالطالبة البلجيكية كاترين يطرح بتركيز مسألة العلاقات بين الشرق والغرب، ومن منظور جديد أوجب علينا أن نفرد بدورنا هذا القسم الأخير من دراستنا لتحليل ذلك الفصل اليتيم من رواية **الأشجار واغتيال مرزوق**.

في رواية الطيب الصالح يقول موظف إنكليزي في وزارة المالية بالخرطوم مخاطباً شاباً سودانياً يحاضر في الجامعة: «إنكم لا تستطيعون الحياة بدوننا. كنتم تشكون من الاستعمار، ولما خرجنا خلقتم أسطورة الاستعمار المستتر. يبدو أن وجودنا، بشكل واضح أو مستتر، ضروري لكم كالماء أو الهواء». والحال أن رواية عبد الرحمن منيف تتمتع أو تتفرد بميزة التركيز على العوامل الداخلية أو الذاتية في تخلف الشرق. صحيح أن بطله منصور عبد السلام ـ وهو مدرس جامعي للتاريخ ـ غير غافل عن الجرثومة التي زرعها الاستعمار الغربي في تخلف الشرق ـ الشرق العربي تحديداً ـ وفي تجزئته قومياً، ولكن منصور عبد السلام ليس، كمصطفى سعيد، ابن الاحتلال، ولا حتى ابن الاستقلال، وإنما هو بالأحرى ابن **الهزيمة** ـ هزيمة ١٩٦٧. والرواية التي كُتبت قبل نهاية عام ١٩٧١ ونشرت في مطلع عام ١٩٧٣ تشكل، في أحد وجوهها، جزءاً من حملة النقد الذاتي والتعرية الداخلية التي اجتاحت الوطن العربي في أعقاب هزيمة الحرب الثالثة والتي أرادت نفسها رداً على التضليل الأيديولوجي الذي مارسته «الأنظمة» حينما صورت الهزيمة على أنها نتيجة لمؤامرة أجنبية.

إن الشرق في رواية عبد الرحمن منيف ـ وهي أول رواية له ـ هو الشرق المستقل لكن المتخلف، والعصر الشرقي هو عصر الاستبداد الشرقي.

إن علاقة الحب التي ربطت بين منصور عبد السلام وكاترين، طالبي العلم في باريس، على امتداد أربع سنوات كاملة، هي أول علاقة حب بين شرقي وغربية غير محكومة بعداء تاريخي، ولا بمشروع انتقام سري أو سافر، ولا بالرضّة الاستعمارية، ولا بعقدة النقص والدونية، ولا بصراع مزعوم بين الروح والمادة، ولا بحرب الجنسين الأزلية، ولا حتى بالشهوة الغرائبية. وهي من هذا المنظور أول علاقة إيجابية بين «ابن بلد» وأجنبية. ومع ذلك، إن ثمة هوة سحيقة تفصل بين منصور عبد السلام وكاترين، أو بالأحرى بين عالميهما.

الصورة الأولى التي يقدّمها منصور عبد السلام عن الشرق لصديقته كاترين في مستهل العلاقة بينهما هي الصورة السياحية والفولكلورية التقليدية.

في الليلة الأولى، التي قرّر فيها أن ينام معها، حدّثها «كثيراً عن الصحراء المترامية الأطراف والتي تظللها نجوم قريبة كأنها المصابيح الملوّنة، والشمس في النهار مثل النار تتساقط من السماء، تنبع من الأرض، تنفجر من كل مكان». ثم ختم قائلاً: «أما الثلج يا كاترين فلا نعرفه أبداً في بلادنا». وكانت كاترين كلها توق إلى الخلاص من «البرد القاسي».

غير أنه، **بعد شهور**، أضاف قائلاً:

ـ كاترين: هل تعرفين كم تبلغ درجة الحرارة في بلادنا خلال فصل الصيف؟

ـ لا أعرف بالضبط.

ـ تبلغ المئة.. حرارة قاسية، قاسية جداً، وقد لا تحتملينها!

ـ لا تخف. أحتمل الجحيم.. ولا أريد بعد الآن هذا الثلج اللعين!

وبعد شهور أخرى، أضاف يقول:

ـ أنتم في نهاية الحضارة.. وتسأمون... ماذا نقول نحن؟ الأشياء التي تكرهينها نشتاق إليها في بلادنا، نموت من أجل أن تكون...

ـ أنا لا أفهم ما تقوله!

ـ كاترين، نحن عالمان، التقينا بالصدفة، وبعد قليل سوف نفترق. إن لقاءً مثل هذا لا يمكن أن يستمرّ مهما حاولنا. لا تتعبي نفسك كثيراً، ليس لأني لا أريدك، ولكن لأن لقاء مثل هذا الذي تحلمين به سيكون قصيراً وفاجعاً.. نحن كما قلت لك عالمان.. عالمان..

وفي «ليلة السفر» قال لها: «كل شيء». قال لها إن «الناس عندنا لا يعرفون شيئاً غير أن يتناسلوا، ينامون ويتناسلون، في الليل والنهار. يأكلون الخبز والزؤان لأنهم لا يجدون شيئاً آخر يأكلونه».

وقال لها: «إذا جاءت لأحدهم رسالة حملها مسيرة يوم ليقرأها له رجل دجال يضع على رأسه لفّة. وهذا الرجل الذي يترنم بقراءتها يأخذ مقابلاً لذلك دجاجة وعشرة أرغفة خبز، وربما تزوج ابنة صاحب الرسالة التي لا يزيد عمرها عن إحدى عشرة سنة، وتكون هذه الزوجة العاشرة، بعد تسع زوجات مات منهن أربع أو خمس أثناء الولادة».

وقال لها: «الملوك عندنا يا كاترين لايشبهون ملوككم أبداً. كل رجل عندنا ملك. والممالك صغيرة لدرجة أنها متجاورة ومتراصة مثل مراحيض المقاهي والفنادق. وهؤلاء الملوك الصغار يضربون زوجاتهم، يشدّون شعورهن.. أما إذا التقوا بالملوك الذين هم أكبر منهم، فإنهم يجثون على الأرض ويقبّلون التراب تحت أرجلهم. والملوك الكبار يسجدون للذين أكبر منهم. حتى يصل الأمر أن جميع الملوك يسجدون لملك واحد. وهذا الملك الكبير لا يعرف القراءة والكتابة، له زوجات أكثر من جميع الملوك الآخرين، له مائة زوجة من جميع أنحاء الأرض، وربما كانت له زوجة بلجيكية، وقد يكون اسمها كاترين. لا تغضبي فأنا لا أقول سوى الحقيقة.. لا أريد أن أحزنك يا كاترين، ولكن كل شيء في بلادنا مقلوب على رأسه».

وحين قالت له مرة أخرى إنها لا تفهم، عاد إلى القول:

ـ كاترين، أيتها الصغيرة المحبوبة، ليس عندي كلمات.. ولكن يجب أن تعرفي أننا من عالمين مختلفين التقينا في نقطة، ولكن كل عالم منا سيواصل رحلته، سيظل يمشي إلى آخر الدنيا، إلى آخر الحياة، دون أن نلتقي مرة أخرى.

وبعد سنوات، وبعد أن يعود منصور عبد السلام إلى الوطن ليكتشف أن العصر العربي ليس عصر التخلف فحسب، بل هو أيضاً عصر القمع، عصر الاستبداد الآسيوي في ديكور حديث، عصر الشرطة السرية والمخبرين والتقارير والسجون والأقبية والتعذيب والتصفية الجسدية، عصر الهزيمة والتاريخ المزيف، عصر الخوف ولائحة حقوق الإنسان الممزقة والمداسة بأقدام الجلاوزة؛ بعد سنوات، وبعد أن يُسرَّح منصور عبد السلام من الجامعة ويُمنع من العمل في أي مكان آخر لأنه اقترف أكبر جريمة يمكن أن تُقترف في العصر العربي: الكلام في السياسة؛ بعد سنوات، وبعد أن ظلّ يطارِد، كالآل في الصحراء، سنتين وشهوراً سبعة جواز السفر وتأشيرة الموافقة من قبل «السلطات المختصة» على سفره إلى الخارج ليعمل كمترجم مع بعثة فرنسية للتنقيب عن الآثار؛ بعد سنوات حين سيقدمه المسيو دونال، رئيس البعثة، إلى أفراد البعثة قائلاً: «المسيو منصور لقاء الشرق والغرب»؛ في تلك اللحظة بالضبط سيستحضر صورة كاترين وهي تقول له «إني لا أفهم»، وسيتحقق أكثر من أي وقت مضى من صدق نبوءته: عالمان لن يلتقيا، ولن يزدادا إلا بعداً واحدهما عن الآخر.

وفي ليالي الملل واللوعة والوحشة والجوع إلى دفء الإنسان والوطن في خواء الصحراء التي لا ينبت فيها عرق أخضر، سيتراءى الشرق ليلة تلو الأخرى لمنصور عبد السلام: «ملوك مهزومون، ديوك منتوفة، رجال يريدون أن يتصوروا، ولو للحظات، أنهم يملكون العالم!»، وسيقول لزملائه في البعثة وهو يجلس بملء طوعه فوق «بيت النار» بجَلَد فقراءِ الهنود: «نحن في الشرق لا نحتمل فقط وإنما نهوى أن نعذِّب أنفسنا. ومن الأخطاء الشائعة الصورةُ التي يتناقلها العالم عن الهنود بأنهم يحتملون. الشرق موطن الاحتمال. لقد تحوّل الشرق إلى حمار».

ضحكوا للجملة الأخيرة. ولكن حين بكى أمامهم شرقَ الجوع والسجن والحرمان والملوك الخصيان، صرخوا في وجهه:

ـ اذهب أنت وشرقك إلى الجحيم... أليس عندك سوى هذه القصص المملّة تردّدها علينا دون تعب؟ السجن، التعذيب، البطالة، الاضطهاد.. لقد سمعنا هذه القصص في كل الليالي، منذ أربعة شهور وحتى الآن. والليلة نريد أن نتذكر

نحن: باريس، باريس الملوّنة التي تضجّ بالضحكات والقُبَل، باريس النساء.. كل امرأة تعادل شرقك كله!

وتذكّر هو كاترين، وتحقّق أكثر من أي وقت مضى من أنهما عالمان كُتب على كل منهما أن يمشي إلى آخر الدنيا دون أن يلتقيا.

لماذا؟ ألأن «الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا»؟ لو كان الحال كذلك لهان الأمر، ولأمكن ردّ كل شيء إلى إرادة القدر الغاشمة. لكن الماهية الثابتة الأزلية/الأبدية، المتعالية كالميتافيزيقا على كل تبدُّل وتحوُّل، أسطورة لا وجود لها في الواقع، لا على صعيد الأشخاص ولا على صعيد الحضارات والكيانات الحضارية. فليس لأن الشرق شرق والغرب غرب لم يلتقيا، وإنما لأنهما لم يلتقيا قيل إن الشرق شرق والغرب غرب. وفي الواقع، إن المسألة مسألة تاريخ، لا مسألة جغرافيا. والتاريخ لا يعرف غير التبدل والتحول قانوناً. ولا يقرّ للأرض إلا بالكروية، لا بالانقسام إلى جهات أربع. ولولا التاريخ، ولولا قانون التطور المتفاوت للتاريخ، لما تكرس وجود شرق وغرب، أو شمال وجنوب، في كيانات منفصلة. والشرق لم يحتل مكانه في الشرق نزولاً عند حكم الجغرافيا، بل نزولاً عند حكم التاريخ. والحال أن حكم التاريخ، بعكس حكم الجغرافيا، قابل للاستئناف، إن لم نقل للنقض... والبرهان القاطع أن ثنائية الغرب والشرق لم تظهر إلى الوجود إلا في العصور الحديثة. قبلئذ، أي قبل ظهور نمط الإنتاج الرأسمالي والحضارة الصناعية والعقلانية «الغربية»، لم يكن ثمة معنى للحديث عن شرق وغرب. وفي أرجح الظن، لن يكون ثمة معنى أيضاً للحديث عن هذه الثنائية يوم يعمّ العالم كله ذلك النمط من الإنتاج ومن الحضارة ومن العقلانية، وينتفي مع عمومه انقسام العالم إلى مركز ومحيط. وصحيح أن ذلك لن يكون إلا بعد آلام وتضحيات وجهود جبارة من قبل «الشرق» على امتداد قرون وقرون من السنين، إلا أنه ممكن. وصحيح أن فوارق كثيرة وجوهرية ستبقى قائمة بين مناطق العالم وجهاته وكياناته، إلا أن الجسر الواصل بين الشرق والغرب لن يعود يمرّ فوق هوة تاريخية. ومن المؤكد أن «الشرق» و«الغرب» سيستمران في الوجود بعدئذ لحقبة مديدة من الزمن، ولكن لن يكون استمرارهما إلا دليلاً على غنى

العالم لا على انقسامه. وأما أولئك الذين سيصرّون، في كلا المعسكرين، على التوكيد بأن عموم ذلك النمط من الإنتاج والحضارة والعقلانية سيكون بمثابة انتصار نهائي لـ «الغرب» على «الشرق»، فإن الردّ عليهم سهل وبسيط: فلو استطاع ذلك النمط أن يعمّ العالم فعلاً، فإنه سيكون قد اغتنى، مع عمومه، اغتناء عظيماً، وفي هذه الحال لن تكون مساهمة «الشرق» في إغنائه وتنويع أشكاله أقل وزناً من مأثرة «الغرب» في السبق إلى استيلاده.

وهذه السيرورة المضنية والموجعة والطويلة الأمد، لكن التي ينبغي أن تكون محتومة حتمية نواميس الطبيعة لأنه لا معبر غيرها إلى الخلاص، لن يشعل فتيلها شيء آخر غير الوعي.

ودراستنا هذه، التي جعلنا عنوانها **شرق وغرب، رجولة وأنوثة**، والتي تتبنى ما يمكن أن يعاب عليها من عدم التزام بحدود النقد الأدبي في تناولها لنماذج مسبقة الاختيار من الأعمال الأدبية، أرادت نفسها دراسة على صعيد الوعي أكثر مما أرادت نفسها، أو بقدر ما أرادت نفسها، دراسة على صعيد الأدب. وكانت تقف وراء هذه الإرادة المسبقة مسلّمتان:

الدور الخطير للأدب في تشكيل الوعي.

والدور الخطير للوعي في تشكيل التاريخ.


ملحق

صورة «الأخرى» في الرواية العربية

من نقد الآخر إلى نقد الذات في «أصوات» سليمان فياض

من وجهة نظر سوسيولوجية صرفٍ تكاد تكون مقولة «الآخر» أن تكون مقولة مؤسِّسة للرواية العربية، وهذا بمعنين:

أولاً من حيث نشأة الرواية وظهورها، بل حتى تطورها، في الثقافة العربية الحديثة كنوع أدبي طارئ ومستحدث ما كان مقيَّضاً له أن يرى النور قبل صدمة اللقاء بالغرب. فالرواية، كنوع أدبي، تكاد تكون بالتعريف «فنَّ الآخر». ومهما تكن الجهود التي بذلت لاحقاً لتأصيل الرواية العربية، أي للبحث عن جذور تكوينية لها في الثقافة العربية الموروثة ـ وهي جهود ارتكزت أساساً على المزج، أو حتى الخلط، بين «الرواية» و«القصة» بمعناها «الحكائي» ـ فإنه ليس من قبيل المصادفة السوسيولوجية أن تكون أول رواية عربية مستكملة للشرط الفني هي رواية **عودة الروح** لتوفيق الحكيم، أي تحديداً رواية تخصص لمشكلة لقاء الحضارات صفحات مركزية منها[1].

ثانياً من حيث البنية الروائية، وتحديداً ما يتمحور من هذه البنية حول «البطولة» بمعناها الروائي. فبقدر ما أن الرواية هي بالضرورة «رواية بطل»، فلنا أن نلاحظ أنه ليس من قبيل المصادفة أيضاً أن يكون «للآخر»، بالمعنى السوسيولوجي للكلمة، دور كبير في «دور البطولة» في الرواية العربية. فبدءاً برواية توفيق الحكيم

---

١ ـ قد يذهب بعض مؤرخي الرواية العربية إلى أن أول رواية تستأهل هذا الاسم جينالوجياً في الثقافة العربية الحديثة هي رواية زينب لمحمد حسين هيكل الصادرة عام ١٩١٢ لا رواية **عودة الروح** الصادرة عام ١٩٣٣. لكن سنلاحظ هنا أن زينب، من منظور الفن الروائي بما هو كذلك، هي بالأحرى «ما قبل رواية **Préroman**».

الثانية، **عصفور من الشرق** الصادرة عام ١٩٣٨، اتجه فرع رئيسي من الرواية العربية نحو التعاطي الحصري مع ما سنسميه إشكالية الأنتروبولوجيا الحضارية، أي إشكالية العلاقات ما بين «الشرق» و«الغرب» حسب تسمية أكثر كلاسيكية. ولعلنا لا نغالي إذا قلنا إن الثمار التي أعطاها هذا الفرع في وقت لاحق كانت من أشهى ما أعطته شجرة الرواية العربية. وحسبنا هنا أن نذكر رواية الطيب صالح **موسم الهجرة إلى الشمال**. ونستطيع أن نضيف، على سبيل المثال لا الحصر، **الحي اللاتيني** لسهيل إدريس، **والساخن والبارد** لفتحي غانم، **وقصة حب مجوسية** لعبد الرحمن منيف، **ورصيف العذراء السوداء** لعبد السلام العجيلي[٢]، **والربيع والخريف** لحنا مينه[٣]، **وزمن الأخطاء** لمحمد شكري[٤]، وأخيراً **الظهر العاري** لهنريت عبودي. وباستقراء هذه النماذج من رواية الأنتروبولوجيا الحضارية، نستطيع، فيما يتعلق بدور البطولة الروائية، أن نقف عند سمتين اثنتين ترقيان باطرادهما إلى مصاف الثوابت البنيوية: أولاهما أن دور البطولة، الذي يضطلع به «الآخر» في هذه الروايات، هو على الدوام الدور الثاني (حذار أن يُفهم أننا نقول: «الثانوي»)، وثانيهما أن «الآخر» هنا أوْلى بالتعريف بأنه «الأخرى».

وبالفعل، إن بطل رواية الأنتروبولوجيا الحضارية هو على الدوام ذكر شرقي، بينما المضطلعة بدور البطولة الثانية، كمجاوبة للبطل الأول، هي على الدوام أيضاً أنثى غربية. ونحن نستخدم هنا تعبير «ذكر» و«أنثى» عن وعي وقصد، لأنه في أكثر هذه «الروايات»، التي تطرح من زوايا مختلفة مسألة علاقات الشرق بالغرب، تنزع الإشكالية الحضارية إلى أن تتلبس طابعاً جنسياً صريحاً. فالبطل الروائي الشرقي، الذي افتقد المرأة في مجتمعه ولم يعانق منها ـ عندما كان يعانقها ـ سوى شبحها، لم يرَ أحداً في الغرب سوى المرأة الغربية. وبما أنه كان

٢ ـ هي عملياً قصة طويلة أكثر منها رواية.

٣ ـ لنعترف بأن هذه الرواية تعاني شيئاً من الترهل الفني نتيجة لانخفاض في درجة الضغط والتوتر النفسي كما الفني.

٤ ـ الجزء الثاني من رواية السيرة الذاتية: **الخبز الحافي**.

سليل مجتمع يعاني من صدمة حضارية، أو مما يمكن أن نسميه جرحاً نرجسياً أنثروبولوجياً، هو جرح المجتمع الشرقي الذي اكتشف نفسه متأخراً في مرآة الغرب المتقدّم، فقد طاب له أن يغطس حتى أذنيه في لعبة تجنيس العلاقات الحضارية. فالبطل الروائي الشرقي، المكتوي بنار عقدة الخصاء الحضاري، كان يسيراً عليه أن يوهم نفسه بأنه لو ركب المرأة الغربية فقد ركب الغرب بأسره[٥]. وعلى هذا النحو حوّل فراشه ، تماماً كما فعل مصطفى سعيد بطل **موسم الهجرة إلى الشمال**، إلى ساحة حرب حضارية. وعلى هذا النحو أيضاً تحولت «الرجولة»، منسوبة إلى الشرق، إلى سلاح، وتحولت «الأنوثة»، منسوبة إلى الغرب، إلى جرح، وتحول فعل الحب إلى فعل انتقام. وبدلاً من أن يكون الليبيدو طاقة للحب كما عند فرويد، أو طاقة للحياة كما عند يونغ، تكشّف عن أنه طاقة للكره والموت والتدمير. فهو مبعوث ثاناتوس Thanatos وليس رسول إيروس Eros[٦].

على أنه يتعين علينا هنا تحديداً أن نفتح ضرباً من قوسين لنشير إلى مشروطية خاصة يخضع لها ماصدقُ هذا الحكم التعميمي. فالعلاقة التي تربط ـ أو تفصل ـ بين الذكر الشرقي والأنثى الغربية ليست منسوجة على منوال واحد من التوتر. فهذه العلاقة تبلغ أقصى درجات توترها في روايات الأنتروبولوجيا الحضارية التي تدور أحداثها في متروبولات المستعمرات السابقة. ففي باريس ولندن، تحديداً، يبدو الجرح الأنتروبولوجي مضاعف الفاعلية بالنسبة إلى البطل الروائي الشرقي بحكم اقترانه بالجرح الاستعماري. ورواية **موسم الهجرة إلى الشمال** تمثل الأنموذج الناجز لعلاقة متوترة، حدّها الأول الجنس وحدّها الثاني الموت. أما في الروايات التي تدور أحداثها في بلدان أو مدن أوروبية ليس لها ماضٍ كولونيالي، مثل **الساخن والبارد** التي مسرحها الدانمرك أو **قصة حب مجوسية** التي مسرحها

٥ ـ نقتبس هذا التعبير، مع التحوير المناسب، عن نجيب محفوظ الذي وضع على لسان بطله في بداية ونهاية ـ وكان بورجوازياً صغيراً مشدوداً بالهوى والحساب إلى فتاة أرستقراطية ـ قوله إنه كان يتوهم أنه لو ركبها فقد ركب طبقتها بأسرها.

٦ ـ لمزيد من التفصيل، انظر كتابنا: **شرق وغرب، رجولة وأنوثة: دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية**.

يوغوسلافيا، فإن العلاقة الجنسية بين الذكر الشرقي والأنثى الغربية تجنح في الغالب إلى أن تتغلف بظاهر من الحب والتعاطف الوجداني. ولكن في جميع هذه الحالات بلا استثناء لا يحضر «الآخر» على مسرح الحدث إلا في دور البطولة الثانية وفي إهاب من التأنيث.

والحال أن النقلة النوعية التي أحدثها سليمان فياض في مسار رواية الأنتروبولوجيا الحضارية برائعته **أصوات** التي أصدرها عام ١٩٧٢ هي خرقه لثوابت المخطط الذي سارت عليه تلك الرواية، منذ أن أعطاها توفيق الحكيم قالبها الأول وشبه النهائي في **عصفور من الشرق**، من ثلاثة مناحٍ:

فقد عكس، **أولاً**، المسار الجغرافي للأحداث: فليس الذكر الشرقي هو من يذهب إلى الغرب، بل الأنثى الغربية هي التي تأتي هذه المرة إلى الشرق.

وعكس، **ثانياً**، دور البطولة. فالبطولة الأولى في **أصوات** تعود حصراً وحكراً إلى سيمون الفرنسية، زوجة المغترب المصري حامد البحيري. وهي تستوعب هذا الدور إلى درجة تنتفي معها كل إمكانية لبطولة ثانية، ولا يبقى لسائر الأبطال سوى أدوار ثانوية. وهذا ليس على مستوى الشخصيات الروائية فحسب، بل كذلك على مستوى البنية التقنية للرواية. فلئن تكن الرواية تحمل اسم **أصوات**، فهذا على وجه التحديد لأنها مروية، بضرب من المحاكاة للجوقة في المسرح الإغريقي، بأصوات سبع شخصيات ثانوية: خمسة من الذكور واثنتين من الإناث من قرية «الدراويش» المصرية. ومع أن الفرنسية سيمون لا تستقل بأي صوت منفرد، فإن الأصوات المصرية السبعة لا مدار لكلامها إلا عنها. فهي تقوم لأفراد الجوقة مقام مركز الدائرة لمحيطها. ولئن تكن هي الصامتة الوحيدة من وجهة النظر التقنية، فلأن كل الناطقين إنما ينطقون بلسانها أو عنها.

وعكس، **ثالثاً**، مفهوم «الآخر»، أو أدخل بالأحرى تنويعات جديدة وجريئة على جدلية «الذات والآخر»، وتفريعات لا تقل جدّة وجرأة على ما سنسميه جدلية «آخَر الآخر». فسيمون الفرنسية تجسّد في **أصوات** مفهوم الآخر تجسيداً مضاعفاً: فهي الآخر أولاً لأنها الوافدة من بلاد ذلك الآخر، بألف ولام التعريف، الذي هو الغرب، وهي الآخر ثانياً لأن هذه الوافدة من بلاد «الفرنجة» امرأة،

ووفودها إنما هو على مجتمع ذكور متجذر في أبويته التقليدية حتى نخاع العظم. وبصفتها الآخَرية المزدوجة هذه، فإن هذه «الخواجاية»، على حدّ تعبير الرواية، لن تكون الآخر بالنسبة إلى رجال القرية فحسب، بل ستكون «الأخرى» حتى بالنسبة إلى أولئك «الأخريات» البلديات اللواتي هن نساء القرية. وآخَريتها المزدوجة هذه سترشّحها لأن تكون موضوعاً مزدوجاً **لشهوة** ذكور القرية من جهة، **ولحسد** إناث القرية من الجهة الثانية. وبالفعل، إن مأساة سيمون ستدور على مستويين: رفضها الخضوع، قبالة ذكور القرية، لعملية **التجنيس**، ورفضها الخضوع، قبالة إناث البلدة، لعملية **التشييء**. وكما سيتبين لنا من التحليل اللاحق لأحداث الرواية، فإن مأساتها على المستوى الثاني ستكون أفجع بما لا يقاس من مأساتها على المستوى الأول. إذ إنها، بإبائها أن تكون محض موضوع جنسي، لن تصطدم إلا بشهوة الذكور، ولن تزيدها في نهاية المطاف إلا اشتعالاً. ولكنها بإبائها أن تصير، في جسدها وفي روحها، شيئاً، فإنها لن تستثير من جانب متشيئات المجتمع الأبوي اللواتي هنَّ إناثه سوى الحسد والكره والغضب: فهذه الأخرى التي تأبى الوقوف معهن على أرضية واحدة، ولو كضرَّة، إنما تنتصب أمامهن كالإهانة. فأنثى المجتمع الأبوي قد ترضى في نهاية المطاف بألا تكون مساوية لذكره بحكم قدرها التشريحي، ولكن ما تأباه وما يهينها في عين نفسها هو ألا تكون مساوية لأنثى أخرى يجمعها وإياها في الأصل القدر التشريحي نفسه. فالعبد الذي قد لا يكون أمامه من خيار آخر غير القبول بمصيره، قد يصبّ جام حقده، لا على سيّده، بل على ندّه في العبودية الذي أفلح في أن يصير حراً. وما لم تحتمله إناث قرية «الدراويش» هو أن يردَّهن رفض «الخواجاية» المزدوج للتجنيس وللتشييء لا إلى دونية شرطهن الجنسي فحسب، بل كذلك إلى دونية شرطهن الوجودي.

وتتضامن مع هذا القلب المثلث الأبعاد للثوابت البنيوية لرواية الأنتروبولوجيا الحضارية غائية من طبيعة انقلابية هي الأخرى. فالآخر ـ ممثلاً بالفرنسية سيمون ـ لا يحضر حضوره الطاغي في **أصوات** إلا ليكون تكأة لنقد الذات. وهذه استراتيجيةٌ تضادِدُ مضادة تامة تلك التي أرسى توفيق الحكيم تقاليدها في **عودة**

الروح ثم في **عصفور من الشرق**، والتي تمثلت في شقّها الأول في تمجيد الذات، وفي شقّها الثاني في نقد الآخر. وحسبنا هنا أن نستذكر تلك الصفحات الطوال التي كرسها توفيق الحكيم من **عودة الروح** للحديث ـ بلسان عالم فرنسي للآثار ـ عن القدرة الأوزوريسية لمصر على الانبعاث الدائم والتجدد والانتصار على الزمن. وتعزيزاً لهذا المديح للذات واستمراراً له، انتقل توفيق الحكيم، في ثانية رواياته، إلى هجاء الآخر كما يتمثل في سوزي ديبون، صاحبة دور البطولة الثاني في **عصفور من الشرق**. فمن خلال عملية ترميز مكشوفة ـ ولا تخلو من سذاجة ـ تتحول سوزي ديبون من عاملة متواضعة في شباك تذاكر مسرح الأوديون بباريس إلى غادة شقراء غادرة ولعوب، جميلة وأنانية «لا يعنيها إلا نفسها واستعباد غيرها»، مثلها مثل تلك «القارة الشقراء» التي ترمز إليها، أوروبا، «بنت آسيا وأفريقيا» التي أنكرت أبويها وكافأتهما على إنجابهما إياها بوضع الأصفاد في أقدامهما وألهبت ظهريهما بسياط عبوديتها وبهرت عيونهما ببهرج «مدنيتها الخلابة» ولوّثت صفاءهما الروحي بماديتها الخسيسة. وتماماً كما فهم العصفور الشرقي «محسن» أن «فتاته الشقراء»، التي توّجها ملكةً على عرش قلبه، لا تعدو أن تكون غانية «مجبولة بطين المكر والخداع»، «لاهية، عابثة، مادية، أنانية، لا تعرف غير حياة الواقع، ولا تحب الحياة إلا في الحياة»، كذلك سيفهم الشرق أن فتاته [= الغرب] التي هام بها وبمدنيتها الخلابة «ليست إلا غانية خليعة، لا قلب لها ولا ضمير، وليست لها أية قيمة روحية ولا خلقية، وأن مآلها السقوط، ممزقة الجسد، تحت موائد المعربدين، في ذلك الحان الذي تشرف نوافذه من جهة على المحيط الأطلنطي، ومن الجهة الأخرى على البحر الأسود!»[٧]. والحال أن سليمان فياض، الذي يحاذر الدخول في أية لعبة رمزية كونية من هذا القبيل، يطبّق في **أصوات** استراتيجية مضادّة تماماً: فهو يقلب عن تصميم ووعي، ودوماً بتوسّط الآخر، الرومانسية القومية ـ التي تجد مبررها التاريخي لدى توفيق الحكيم بكون مصر واقعة تحت الاحتلال البريطاني في زمن كتابة **عصفور من الشرق** ـ إلى ضرب من واقعية نقدية جذرية تجاه الذات.

٧ انظر تحليلنا لرواية **عصفور من الشرق** في كتابينا: **لعبة الحلم والواقع** و**شرق وغرب، رجولة وأنوثة**.

ولنبادر حالاً إلى القول إن هذا التحوّل **الاستراتيجي** من نقد الآخر إلى نقد الذات يتمّ تنفيذه بمناورة **تكتيكية** بارعة. فنقد الذات لا يجري إسقاطه على دلالة الأحداث من الخارج، بوساطة تدخل مباشر من الروائي أو بوساطة خطاب مفارق قاطع للسيولة الروائية، كمثل خطاب نقد الغرب الذي يضعه توفيق الحكيم على لسان العامل الروسي المتصوف إيفان في **عصفور من الشرق**، بل يشكّل نوعاً من موسيقى خلفية موحدّة الإيقاع للأصوات السبعة التي تروي من منظورات مختلفة ما حدث لسيمون الفرنسية في قرية «الدراويش» المحتفلة بعودة ابنها المغترب حامد البحيري بصحبة زوجته الفرنجية. فالمؤلف يستغل جوّ الطقوسية الاحتفالية الذي يغلّف الرواية بأسرها ليجعل كل صوت من أصوات رواتها السبعة يمارس بنفسه، وبعفوية تامة، النقد الذاتي من خلال المقايسة بين المظهر اليومي المعتاد للقرية ومظهرها الاحتفالي الذي اضطرت إلى تلبّسه استعداداً لاستقبال «الآخر». والحق أن الواقعة في ذاتها تستأهل التوقف عندها ملياً من وجهة نظر سوسيولوجية. فالنزعة الاحتفالية تكاد تكون رفيقاً دائماً للمجتمعات المغلقة التي لا تتعامل مع «الآخر» إلا في المناسبات، ولا تملك المرونة الكافية لدمجه أو للاندماج به، والتي يطيب لها من منظور تفاخري ـ وهو المنظور الذي يشكّل بدوره استطالة لازمة للمجتمعات المغلقة ـ أن تتخذ من ذلك الآخر مرآة مزدوجة: مرآة تعكس عليها، برسمه، صورتها وهي على أحسن مما هي عليه واقعاً، ومرآة تعكس عليها، برسمها هي، صورة محسَّنة عن ذاتها.

وأول من يفتتح اللعبة هو حامد البحيري نفسه. فابن «الدراويش» هذا، الذي غادر قريته قبل ثلاثين عاماً، و«فتح اللّه عليه في بلاد الأعاجم» فصار من «أغنياء باريس» ومالكاً لمتاجر أنيقة ولفندق شهير في «عاصمة النور»، هو من يبادر، وقد أرّقه «الحنين العميق إلى رؤية أهله وبلده»، إلى إرسال مبلغ ألفي جنيه إلى أخيه أحمد البحيري لإنفاقها على القرية وعلى البيت الذي ستنزل فيه زوجته سيمون التي أكّد في برقيته لأهله «أنكم سوف تحبونها كثيراً، وأنها سوف تحبكم بدورها، وبخاصة إذا كان مظهركم وسلوككم حسناً معها». وهذا **المظهر** هو ما سيحرص مأمور البندر وعمدة القرية وأهلها وأهل حامد البحيري على إعطائه

الأولوية المطلقة. ولقد كانت أوامر المأمور لعمدة القرية، ولمن هم في إمرته، واضحة قاطعة «بوجوب ظهور الدراويش بالمظهر اللائق أمام حامد، وبخاصة أمام زوجته سيمون الفرنسية، حتى نرفع رأس حامد أمام زوجته، ونرفع رأس الدراويش والناحية ومصر كلها أمام الخواجات جميعاً، ممثلين في شخص الست سيمون». ومثقف القرية، محمد بن المنسي، الذي تقف ثقافته عند عتبة الشهادة الثانوية[٨]، يصوغ بدوره إشكالية **المظهر** هذه بلغة أكثر تطوراً نظرياً وأكثر توكيداً على ما يمثله حدَثُ قدومِ «الآخر» من قطيعة مع المجرى الطبيعي لحياة القرية: «فجأة، وعلى غير موعد، اختلّ الكون في أعيننا وعقولنا. حدثت ضربة قدر مفاجئة، قادمة من المجهول، من عالم الغيب الذي لا تدركه أبصارنا، ولا ترقى إليه عقولنا. الشمس لم تزل تشرق، وتغرب أيضاً في موعدها.. كل شيء يحدث كما هو، كما كان. وكل شيء كان، من قبل هذه المفاجأة التي انقضّت على قريتنا من غير موعد، يبدو طبيعياً في أعيننا، ومـألوفاً لعقولنا. هذه هي الحياة، ولا حياة غيرها.. أما الآن، وقبل أن يحدث شيء مادي ملموس، يُمسَك باليد ويُرى بالعين، فقد أخذت عيوننا ترى ذلك الشيء الجديد الوافد، المثير للدهشة، يسقط على قريتنا من حالق، ونقع تحت وطأته في شعور بالتخلّف والعار، والترقّب المبهور الأنفاس، والخوف من أن نرى أنفسنا بعيون جديدة، ومن أن يرانا آخر، ذلك الآخر القادم من عالم الغيب الذي لم تعرفه بيننا أبداً سوى عقول قليلة من أبناء قريتنا الذي يقرأون الصحف والذين تجولوا بعيون مصابة بالتراكوما وعشى الليل في كتب الجغرافيا وصفحات الأطالس، على أدراج الفصول المدرسية بالبندر»[٩].

وإنما على قدر الطلاق بين المظهر والواقع، وبدالّة الصورة الملمّعة المراد الظهور

٨ ـ لا ننسَ أن زمنية الرواية هي الأربعينات من القرن العشرين.

٩ ـ لا نكتم القارئ أننا ملنا في أول الأمر إلى قراءة رمزية لهذا النص باعتباره تورية عن صدمة اللقاء بالغرب كما عاشتها طلائع مثقفي عصر النهضة. ولكننا ما لبثنا أن أخذنا بقراءة واقعية بالأحرى، نظراً إلى أن لقاء الشرق والغرب قد تم تاريخياً بصورة مفاجئة تماماً، مع حملة نابليون، وبدون سبق ترقب وتخوف. «والشعور بالتخلف والعار» كان لاحقاً للحدث التاريخي، لا سابقاً له كما في النص الروائي.

بها، راحت تُسدِّد إلى الواقع المتخلف القائم في القرية سهام النقد المتفاوت في جذريته تبعاً للصوت الصادر عنه، وتُعمِل فيه، مع السهام النظرية، المعاول ترميماً له أو تغييراً، لتقريبه بقدر الإمكان من مثال المظهر. وبطبيعة الحال، إن النقد الأكثر جذرية إنما يصدر عن مثقف القرية. وهكذا نراه في فقرة واحدة واضحة، حاسمة، يصوغ كل معادلة التخلّف الذي فرض نفسه على مجرى العادة وبات للقرية بمثابة طبيعة ثانية: «النجوم لم تزل تبزغ في الليل نجمة إثر نجمة. والطيور ترفرف بأجنحتها مع الشروق والغروب. أطفال جدد قد وُلدوا صباح اليوم، وآخرون قد ماتوا في قريتنا، والقرى القريبة حولنا، التي نعرفها من السيالة إلى كفر اللبان، ومن كافة الأعمار، ومن الجنسين: الخشن واللطيف. كل شيء يحدث كما هو. مياه الغسيل والاستحمام تسكب في الأزقة والحارات، محمَّلة بذوب الصابون والعرق، جالبة في إثرها الذباب ومناقير البط والأوز والدجاج. الحمير تنهق، والكلاب تنبح، والبهائم تزعق طلباً للطعام، كالأطفال الذين يخوضون في برك المياه الضحلة، المتبقية من أجساد آبائهم وأمهاتهم اللاتي يفلّين شعور البنات فوق الأسطح، وأمام الدور، يمشّطنها بالجاز وبأمشاط العظم السوداء والبيضاء. ومؤذن المسجد ينادي المصلين إلى جامعه المظلم، القديم الرائحة، مع كل بداية رحلة جديدة لحركات الشمس الأربع في سماء قريتنا. ثم مع بزوغ نجمة مجهولة، إيذاناً برحلة الظلام والنوم والجنس والأحلام. والنسوة ينزعن ثياب الليل المنقوشة والملوثة، ويرتدين ثياب النهار السوداء، ويغطين رؤوسهن وأعناقهن بطُرَح خفيفة السواد. كل شيء يحدث كما هو، كما كان.. هذه هي الحياة ولا حياة غيرها».

وتقترن هذه النزعة النقدية لدى العمدة، بحكم منصبه، بنزعة عملية، لأن له، فضلاً عن عين المثقف، يداً: «قلت للجميع إنه لا بدّ أن تظهر الدراويش بالمظهر اللائق بها وبالديار المصرية. ووافقوني على ذلك. وأخذنا، طوال أسبوعين، في تهذيب حشائش القنوات، وترميم جسورها (فقد ترغب الست سيمون في أن تتمشى عليها في العصاري)، وردمنا البرك والمستنقعات.. وعبدّنا طرقات الدراويش، وردنّا حُفرَها بطبقة جديدة من الردم.. واتفقنا على عدد كبير من

الكلوبات مع أحد محلات البندر، لنضعها في وقت اللزوم على نواصي الشوارع الرئيسية طيلة الليالي التي ستقيمها سيمون في الدراويش، لكي تبدو الدراويش لسيمون وكأنها مضاءة في كل الليالي من سنوات بعيدة. واتفقنا على ضرورة فرش الطرقات الرئيسية بالدراويش بالرمال المجلوبة على الجمال والحمير.. من الصحراء المجاورة للضفة الأخرى من النهر.. وأصدرت أمراً، أعلنَه للكافة منادي الدراويش، بمنع رمي مياه الغسيل والاستحمام في الحارات والأزقة، وبأن من يخالف هذا الأمر فسوف يتعرض لعقاب شديد من العمدة ومأمور البندر، وعلى الحاضر أن يعلم الغائب. ومن باب الاحتياط، أمرت الخفراء بضرورة إبعادهم مع الأهالي لروث البهائم والحمير من شوارع الدراويش، في الصباح وفي المساء، وبضرورة مراقبتهم لأولاد الدراويش حتى لا يتبولوا في الشوارع، ووراء البيوت».

وبطبيعة الحال كان ذلك كله، كما يقول «صوت» أحمد البحيري شقيق زوج «الخواجاية»، «ضمن إطار المطالب والمظاهر التي لا بدَّ منها أمام سيمون». والحال أن هذا بالذات، هذا الوعي بضرورة المظهر من حيث هو مظهر، هو ما يجعل الواقع المتخلف المراد تغطيته بالمظهر مقولة داخلية المنشأ Endogàne. فوعي ضرورة المظهر يعني وعي واقع التخلف. فأهالي القرية المسؤولون فيها يدركون جميعاً أن في حياتهم وحياة قريتهم جوانب معيبة لا يجوز أن تظهر «للآخر». وهم لا يسعون إلى إلغائها أو تغييرها إلا برسم هذا الآخر. أما برسم أنفسهم فإنهم لا يحركون، وليسوا على استعداد لأن يحركوا، ساكناً. بمعنى آخر، إنهم لا يجدون حرجاً في أن يعيدوا إنتاج تخلّفهم («هذه هي الحياة ولا حياة غيرها») ما دام هذا التخلّف غير مرئي إلا بعيونهم التي اعتادته وألفته. ولكنهم رغم «تطبيعهم» له، فإنهم يدركون في الوقت نفسه أنه تخلف وأنه معيب وإلا لما احتاطوا من أن تراه عين الآخر. ومن هنا تحديداً تأخذ نزعة نقد الذات في **أصوات** منحى جذرياً لا يقبل المساومة ولا يقبل، على الأخص، تعليق علّية التخلف على مشجب الآخر، حتى ولو كان هذا الآخر هو المستعمر حاضراً أو ماضياً.

وبالفعل، إنها لذات دلالة تلك الإشارة الخاطفة، بصوت العمدة، إلى الماضي

الاستعماري «لقوم سيمون»: «أجهدنا أنفسنا طوال أسبوعين في تنفيذ ما اتفقنا عليه، ومراقبة ما تمَّ من إصلاحات ونظافة. وفي الليالي العديدة السابقة لحضورهما، كنا نجلس في دوار العمدوية، نتحدث عما انتهينا منه، وعما يجب علينا القيام به. ولم تخلُ أحاديثنا من حكايات مختلفة عن بلاد سيمون الفرنساوية. وكان بعض الحضور من متعلمي الدراويش، فتذكروا لنا الحروب القديمة التي كانت بيننا وبين الفرنسيين، منذ حوالي مائة وخمسين سنة. وبين ما تذكرناه، وهذا ما أكده لي جدي وحدثتني عنه جدتي، رحمة الله عليهما، أن الفرنسيين قد أقاموا في الدراويش سنين وعاشروا نساء منا، والعياذ بالله، في غير حلال. وبعضهم أقام في بلادنا، وأسلم، وتزوج بنسائنا، ومارس التجارة أو فلاحة الأرض. واكتشفنا، نقلاً عن المسنِّين، أهل الخير والبركة، نقلاً عن الأجداد الراحلين، أن قريتنا مات فيها من أبناء الدراويش والبلدات المجاورة، بيد قوم سيمون، سبعة عشر ألفاً. حزنًا لذلك أشد الحزن، وغضبنا له أشد الغضب، ولكننا قررنا، والفضل راجع لإمام المسجد، أن ذلك شيء قد مات، وأن الثأر من قوم سيمون يسقط بمرور سبعة أجيال». وإنما توكيداً على سقوط الثأر وضرورة طي صفحته وترك أمر تصفية أحقاده لتلك المصفاة الكبيرة التي هي التاريخ، يضيف العمدة بمزاج مرح: «واكتشفنا أيضاً، ونحن نضحك، السر في هذا البياض الشاهق في وجوه بناتنا ونسائنا، والسر في كثرة العيون الملونة بين أولادنا في الدراويش، وفي النواحي المحيطة بنا، من فارسكور حتى عزبة البرج، ومن بور سعيد حتى الإسكندرية».

وحتى عندما يعود مثقف القرية، محمود بن المنسي، إلى طرح مشكلة العنف الذي وسم تاريخ العلاقات بين الفرنجة والمسلمين، فإنه يفعل ذلك بطريقة تاريخية صرف لا تسعى، إلا ضمن أدنى الحدود المباحة، إلى قراءة ماضوية للحاضر، وتحرص على أن تقيم نوعاً من علامة تساوٍ وتكافؤ في تاريخ ممارسة هذا العنف بين المعسكرين: فعندما قامت سيمون برفقته بزيارة دار ابن لقمان بالمنصورة لترى «السجن والمكان والحارس» وسألته عما إذا كان «حقاً أن السجان صبيح خصي الملك» (= لويس التاسع)، أراد أن يردّ على سؤالها الذي بدا له استفزازياً إلى حدّ

ما بإخبارها عن «الآلاف السبعة عشر الذين قتلوا بأيدي قومها في هذه المعركة، وفي الدزاويش وحدها، وعن النساء اللاتي بُقرت بطونهن لمعرفة ما يحملن من ذكور أو إناث، وعن الدجاج والبط في الدراويش، الذي كان يقتل بدكّ عصا في مؤخرته حتى تخرج من العنق أو الفم، وعن القرى التي أبيدت بأسرها على يد جيش نابليون»، ولكنه أمسك: «لكنني راعيت أنها ضيفة، وأنه لا ذنب لها في كل ما حدث، وأنها حين كانت تسألني، لم يكن في وجهها أو صوتها ما يدل على أي حقد أو سخرية». وحين عادت تسأله عن معنى كلمة «طواشي» أنكر معرفته به، ولكنه في سرّه، وبنوع من التوكيد على التكافؤ في ممارسة العنف في الماضي من قبل جميع الفعَلة التاريخيين، لعن «الشاعر الذي قال يوماً، ووصلت قولته إلى باريس:

والقيد باق والطواشي صبيح».

والواقع أن همّ معاداة الاستعمار يغلّفه ويؤطّره في **أصوات** هم أشمل منه وأعمق، هو **الهمّ النهضوي**. وبدون الدخول في أية تحليلات نظرية لا يحتملها سياق الرواية، فإننا سنلاحظ أن **أصوات** تعطي، من خلال صوت العمدة وصوت المثقف، الأولوية للهمّ الثاني على الأول: فمن منظور نهضوي فحسب يمكن أن تتحول معاداة الاستعمار، من مجرد عداء للآخر وكراهية للأجنبي، إلى موقف إيجابي يطلب نهوض الذات، ولو من خلال التماهي بقدر أو بآخر مع تقدم الآخر[10].

على أن الهمّ النهضوي الذي يمكن استقراؤه من خلال الإدانة **الضمنية** للطلاق بين واقع القرية و«المظهر اللائق» الذي أرادت الظهور به للأخرى «القادمة من بلاد الفرنسيين والفرنجة والأعاجم» يشفّ عن نفسه بمزيد من القوة من خلال الإدانة السافرة لمسلك الشريحة الأكثر تمسكاً بالتقاليد الموروثة من أهالي القرية، والأقل قابلية بالتالي لتقبّل الآخر من حيث هو آخر. وبالفعل، لقد كنا رأينا حامد البحيري، في برقيته لأهله وأهل قريته، يحدد مستويين اثنين لقيام علاقة حب

١٠ ـ انظر مقالنا: «العرب وامتلاك الحداثة أو آلية التماهي مع المعتدي الغربي». مجلة الوحدة، العدد ٧٩/ ٨٠ نيسان ـ أيار / أبريل ـ مايو ١٩٩١، الرباط.

متبادلة بينهم وبين زوجته الأجنبية: «أعتقد أنكم سوف تحبونها كثيراً، وأنها سوف تحبكم بدورها، وبخاصة إذا كان **مظهركم** وسلوككم حسناً معها». ولقد رأينا أن القرية، بمستوياتها الثلاثة: الحكومي والثقافي والأهلي، بذلت ما في المستطاع لتحسين **مظهرها**. ولكن المفارقة التي بنيت عليها عقدة الرواية كانت على مستوى **المسلك**، وهو المستوى الذي ستدور عليه أصلاً فاجعة سيمون.

وباستثناء السلطة التي كانت، ممثلة بصوت المأمور وصوت العمدة، أشدَّ الأطراف حرصاً على المظهرية، فإننا نستطيع، باختصار، أن نحدد مستويات ثلاثة لمسلكية أهل القرية: مثقفيها أو متعلميها بالأحرى ممثَّلين بصوت محمود بن المنسي، وذكورها ممثلين بصوت أحمد البحيري شقيق حامد البحيري، وإناثها ممثلات بصوت زينب زوجة أحمد البحيري.

ولئن نكن قد تحاشينا حتى الآن أي محاولة لتأويل رمزي فربما كان في مستطاعنا، ونحن ننتقل بالتحليل من مستوى المظهر إلى مستوى المسلك، أن نحدد ثلاث غائيات سلوكية من طبيعة شبه رمزية: الاستملاك المعنوي أو الوجداني للموضوع «الأنتروبولوجي» الذي تمثّله سيمون عن طريق **الحب**، والاستملاك المادي أو الجنسي عن طريق **الشهوة**، والاستملاك السلبي أو التدميري عن طريق **الحسد**.

فمحمود بن المنسي، مثقف القرية، يقع في حب سيمون. وقد أحبّ فيها، أكثر ما أحبّ، حيويتها ورهافتها وحبّها للحياة وانفتاحها على الطبيعة وعلى الناس وصدقها مع ذاتها ومع الآخرين. وبفضل سيمون صار محمود بن المنسي يكتشف معاني جديدة للأشياء، ويرى بعينيها أشياء ما كان يراها بعينيه. يقول: «وجود سيمون معي جعلني أحس بمعاني الأشياء أكثر من ذي قبل، بروائحها وألوانها وما هي عليه». وبرفقتها عرف نشوة ما عرفها في حياته قط. وكان يكفيه أن يراقبها لتستيقظ فيه «كل خلايا جسده» وليلعب «الهواء برأسه» وليستسلم «لأحلامه بها ومعها» من دون أن يتجاوز «مجرد التخيُّل». كان «منبهراً إلى حدّ الصدمة بحيويتها»، وكان أكثر ما بهره فيها أنها «تتصرف كطفلة ترى العالم لأول مرة، ولا تكفّ عن الحركة والمرح والوثب والكلام».

وإنما تحت نشوة كأس الجعة التي أقدم على شربها معها «لأول مرة» في حياته «بدأت تتساقط عنه كل الأقنعة»، وتجرأ على أن يقول لها إنه يحبّها. فكان كل جوابها «أنها ضحكت وقالت دون انزعاج: مسيو مهمود. أنت سكران. قم بنا نرجع»، ورفعت من أمامه «زجاجة البيرة». ورغم أنه في تلك اللحظة المحدَّدة «خجل من نفسه»، إلا أنه منذ تلك اللحظة أيضاً غدا حلمه الثابت أن يكرر بدوره «مغامرة حامد»: «أمس، حينما عدت معهما من الشاطئ وغادرتهما إلى بيتي، وجدت في انتظاري خطاباً من كلية الطب، يخطرني بقبولي كطالب، وبالمجان لتفوّقي. وقد نسيت اليوم أن أذكر لهما، أو لسيمون على الأقل، هذا الخبر. وأرجو ألا أنسى ذلك غداً. وإذا أفلحت في مسعاي لديهما، فسأغيّر خططي لمستقبلي. فمنذ قدما، وأنا أحلم بالحياة في باريس، والدراسة في باريس، لأحصل على أعلى شهادة ممكنة، ومن باريس: الدكتوراه. بوسعهما أن يحصلا لي على منحة إذا أرادا أن يقدّما لي جميلاً. بوسعهما أيضاً أن ينفقا عليَّ في باريس، وسوف أكون ممتناً لهما مدى الحياة. وأنا بعد على استعداد للعمل لدى حامد في باريس، في فندقه أو أحد مطاعمه، في أي عمل يقبل أن يكلفني به. فمعرفتي بالفرنسية والإنجليزية لا بأس بها، وسوف تتحسن كثيراً».

إن لغة النص كما نرى واقعية تماماً. ومع ذلك، ألا نستطيع أن نتقرّى بين السطور رمزيةً ما تجد منطلقها الأول في كون الصوت الوحيد من جوقة «الدراويش» الذي تعاطى مع «الخواجاية» بحبّ وصدق هو صوت المثقف؟ وإذا أبحنا لأنفسنا مثل هذه القراءة الرمزية، فهل لنا أن نرى في موقف محمود بن المنسي المتعاطف وجدانياً مع سيمون موقفاً من الحضارة الغربية بالذات؟ وإذا صحّ أن الأمر كذلك، أفلا يجوز لنا أن نرى في حلمه باستكمال الدراسة في باريس نوعاً مما يصطلح الاقتصاديون على تسميته الاستهلاك المنتج، أي الاستهلاك برسم إعادة الإنتاج حضارياً؟

وعلى النقيض من مشروع محمود بن المنسي الثاقفي **للاستهلاك المنتج**، يضعنا مشروع أحمد البحيري لاستملاك «الخواجاية» جسدياً وجنسياً أمام ضرب من **استهلاك استهلاكي** إن جاز التعبير. فهل من قبيل المصادفة أن يكون أحمد

البحيري هو «بقال» القرية؟ وما دمنا غامرنا بركوب مركب الرمزية، أفلا نستطيع أن نرى في اشتهائه الجنسي «للخواجاية» تورية عن موقف المقاولة من الحضارة الغربية، وهو الموقف الذي يحصر نفسه بالتمتع بما هو مستورد منها من دون تفكير في الإنتاج وإعادة التصدير؟

إن النزعة المُتَعية والاستهلاكية الخالصة لأحمد البحيري، والمغلقة دون أي توظيف نهضوي، تتجلى من جهة أولى في كون سيمون قد أصبحت موضوعاً دائماً لاشتهائه حتى بات يتصوّر، وهو في «قمة النشوة» مع زوجته «البلدية» زينب، أن سيمون هي التي «بين يديه» وأنه «يهصرها هصراً»، وفي إقدامه على محاولة التحرش بها بجلافة ريفية لا تخفي نفسها وبانتهاك سافر لحرمة الأخوّة والضيافة معاً، ومن الجهة الثانية في إصراره على الفصل التام بين اشتهائه لسيمون من حيث هي، بمعنى من المعاني، رسولة للحداثة، وبين مسلكه التقليدي إزاء زوجته التي صارحته ذات ليلة بأنها «متعبة ولا نفس لها، وأنها سئمت هذه المعاشرة كالأرانب»، فما كان منه من استجابة سوى أنه «أوشك مراراً أن يأتي بالخيزرانة، ويضربها، ويظل يضربها، حتى يعود لها صوابها كيوم ادعت أن عليها عفريتاً، وأنه يريد زاراً».

والواقع أن زينب التي باتت تغار من سيمون و«تغار على حامد من سيمون» وتحاول أن تتحرش بهذا الأخير على نحو ما يتحرش زوجها بسيمون، تقدم لنا أنموذجاً على موقف الاستهلاك السلبي للموضوع الأنتروبولوجي الذي لا يعود مطلوباً أقلَّ من تدميره. ولسوف يدفع بها حسدها وغيرتها إلى النهاية القصوى التي ستأخذ بالنسبة إلى سيمون شكل فاجعة رهيبة ذات بُعد تراجيدي بكل ما في الكلمة من معنى. فالجلسة المغلقة التي ستعقدها بعض نساء القرية ومنهن ـ بالإضافة إلى زينب ـ أم خليل وأم إبراهيم والقابلة غير القانونية نفيسة ، ستتحول إلى محاكمة حقيقية لسيمون تصاغ فيها ضدها بنود الاتهام الآتية:

ـ إن سيمون فضلاً عن كونها «فرنساوية، خواجاية»، قد «بقيت على دين أهلها». ورغم أن «الشرع يبيح للمسلم أن يتزوج بمسيحية»، إلا أن «المسلمة أحسن للمسلم من غيرها»، وخطأ حامد الذي يكاد لا يغتفر له أنه «ترك بنات

المسلمين الطاهرات وتزوج بمسيحية وخواجاية».

ـ إن سيمون لا تتصرف بالخنوع المطلوب من كل أنثى أن تتصرف به، بل هي «تأمر وتنهى»، وزوجها وأخو زوجها «يسمع لها، على طوله وعرضه، ويطيع». حتى لقد أمسى مشروعاً أن يُطرح السؤال: «هل تزوج حامد من رجل مثله؟»، وإلا فـ «منذ متى تتحكم النساء بالرجال؟».

ـ إن سيمون تسيء إلى سمعة حامد، وهو في النهاية ابن البلد، مرتين: أولاً بعملها ما تريده وكأنها ليست من جنس النساء، وثانياً بإجبارها حامد على أن «يتركها تعمل ما تريده». أفلم يتركها «تدور في البلد، وقد حلّت شعرها، في حواري البلد والغيطان، مع الولد بن المنسي الخولي؟» بل أما «شافوها تشرب الخمرة في البندر» ودوماً بصحبة «الولد بن المنسي»؟

ـ كما أن سيمون ليست «أنثى» بسلوكها، كذلك فإنها ليست «أنثى» في جسدها بالذات: فهي «لا تحلق شعر جلدها تحت الإبط»، وأنكى من ذلك «أنها لا تنزع أيضاً ذلك الشعر الآخر [بين الفخذين] بتراب الفرن، أو التراب الأحمر، أو حتى بحلاوة العسل الأسود».

ـ أخيراً إن سيمون ليست «نظيفة»: فرغم أنها زوجة حامد «الذي يشتري، بماله وشبابه، ألف أنثى مثلها، لم تختتن حتى الآن، مثل بقية النساء، بل مثل بناتنا الصغيرات».

وهذا البند الأخير في لائحة الاتهام يغني وحده عن كل ما عداه: فذلك «الشيء» الذي لم تفصله سيمون من جسدها، يكفي وحده لتفسير كل شيء: فهو ما يبقي سيمون «خواجاية»، أي «أخرى»، وهو ما يجعلها رجلاً بين الرجال لا أنثى بين الإناث، وهو ما يجعلها أيضاً «تضحك لكل الرجال، وتدخل كل البيوت، وتجلس على المقهى وتشرب الخمر التي تفسد الرجل نفسه»، وهو أخيراً ما يجعل الرجال يحومون حولها ويجرون وراءها كما يفعل أحمد البحيري «هو ومحمود بن المنسي الخولي». وحامد نفسه، ألا يدفع الثمن من شبابه وصحّته وشرفه: «اسمعي يا خالتي ـ هكذا تقول الست نفيسة القابلة لوالدة حامد ـ المرأة منا إذا لم تختتن، تصبح هائجة، مثل القطّة، تطلب الرجال، ولا تشبع أبداً، ثم

إنها ترهق رجلها كل ليلة، بل وتخونه، كلما أتيحت لها الفرصة. وسيمون قد فعلت ذلك، ولا بدّ، مرات كثيرة قبل زواجها من حامد، وبعد زواجها منه».

وزينب، التي ضاعف غيرتها من سيمون صدودُ حامد واتخاذ أحمد، تتولى هي إبرام القرار بمقتضى الحيثيات الآتية: «بدت لي الحكاية مثل لعبة الاستغماية. قلت لنفسي: إن حامد إذا عرف ما حدث منا مع سيمون، فلن يكون بوسعه أن يصنع شيئاً. سيغضب قليلاً، ويرضيها، وينسى ما حدث. لكنه سيعرف أن زوجته ليست أفضل مني، ولا أنظف، وأن المصرية خير من الخواجاية ألف مرة. وسيعرف أيضاً أحمد أنني أفضل من سيمون الخفيفة اللحم والعظم، وأنه ينبغي أن يقبّل يديه بحصوله على مثلي، وهو الفقير الجاهل بجوار أخيه حامد. وحتى إذا رحل حامد بسيمون غاضباً، ففي ألف داهية هو وماله، وأستريح من عذابي بسيمون، وبحامد، ومن الجري تحت أقدامهما كالخادمة، ويعود إليّ أحمد ذليلاً وخانعاً، تحت قدميّ، كل ليلة».

أيحق لنا هنا أيضاً أن نتابع قراءتنا الرمزية وأن نرى في موقف زينب وحاميات التقاليد من نساء القرية[١١] تكراراً لموقف الانغلاق التراثي من الحضارة الحديثة؟

الواقع أن مثل هذه القراءة الرمزية لا تقدم ولا تؤخر، بل ربما لا يكون من شأنها سوى أن تخفف من مأساوية الحدث. فالحدث في ذاته أشد رهبة ووقعاً وكثافة من أن يخضع لأي ترميز: النساء الأربع يدهمن سيمون في حجرتها، ويطحنها على سجادة الأرض، وتخدّرها نفيسة بالبنج، ثم تباشر «تطهيرها» بالمقص من الشعر الذي بين الفخذين، وبالموس من ذلك «الشيء» الذي بين شعر الفخذين. والفجيعة، التي تدوّي كالصمت بين الضجيج، أن سيمون لم تفق من البنج: أتراها ماتت من النزف أم من هول اللحظة؟ أم ماتت بكل بساطة لأنها فقدت ذلك «الشيء» الذي بدا وكأنه هو ما يعطيها روحها وحيويتها، وهو ما يحدد ماهيتها «كأخرى»؟

١١ ـ تحاشياً لأي اتهام لكاتب أصوات بكراهية المرأة «البلدية»، تجدر الإشارة إلى أن ثلاثاً من النساء اللاتي اجتمعن في حجرة والدة حامد وأحمد اتخذن موقف الدفاع عن سيمون والتبرير لسلوكها، وبالتالي لم يدعين للمشاركة في حفلة «الطهور».

مرة أخرى نضطر إلى تنحية إغراء الرمزية جانباً لأن «الحدث الرئيسي لهذه القصة» وقع فعلاً، كما يفيدنا الناشر، «في قرية مصرية في أواخر الأربعينات».

ولكن ألا نستطيع أن نقول، على كل حال، إن سيمون ماتت لأنها كفّت عن أن تكون «أخرى»؟

وإذا كانت هذه هي الدلالة الحقيقية لموت سيمون، فلنا أن نتساءل مع الطبيب الشرعي المكلَّف بإعداد تقرير عن السبب الحقيقي للموت: هل المقصود «موتنا أم موتها؟».

وبالفعل، لقد أصبح الآخر في عالمنا هذا، وفي عصرنا هذا، عنصراً مكوّناً لهوية الذات وشرطاً لغناها وتقدمها إلى درجة يصحّ معها أن يقال إن **رفض الآخر يعادل موت الذات**.

وتلك الجملة التساؤلية الموضوعة على لسان الطبيب الشرعي، والتي بها تُختتم **أصوات**، تكتسب راهنية كبيرة في أيامنا هذه تحديداً بالنظر إلى أن شعارات رفض الآخر عادت تكتسح الساحة السياسية والثقافية، هناك في «الغرب» تحت لواء العنصرية، وهنا في «الشرق» تحت لواء الأصولية، وفي الحالتين كلتيهما صدوراً عن مركزية أنوية عصابية وإفقارية متشبّثة بمفهوم سلبي عن الهوية المؤسّسة على كراهية الآخر ونفيه.